الصوت والصورة السمعية في الشعر الجاهلي

«١»

د. مريم محمد هاشم البغدادي

العلاقة بين الشاعر الجاهلي والعالم من حوله علاقة حميمة، مفعمة بالفعل والحركة، وتمتلئ بالحياة، تلك العلاقة جعلته يحس الأشياء كما يراها أحيانًا، ويتخطى ذلك أحيانًا أخرى، فيرى في الجامد حياةً ونبضًا، ويلتفت إلى الحيوان فيجد فيه أنيساً يحس بإحساسه، ويتعامل معه بروح التعاطف والمشاركة الوجدانية، فيشعر بحضوره وإيقاع مشاركته فرحه وترحه، فيندفع نحوه، يصف هذه الصلة النفسية والانفعالية، ويلمس الحياة والحركة والفاعلية في صوته، وفي تنفسه، وفي نظرته، وفي تلفته، وفي عدوه، وفي سكونه.وترتسم أبعاد هذه الصلة فيرى أن الحياة من حوله-بما فيها من مفردات- تشاركه وجوده كما يشاركها وجودها، ذلك الوجود المبني على الاستجابة والعطاء، والزاخر

بالحركة والصوت، ذلكما اللذان يشخّصان الحياة ويبعثان على الألفة، ويتلاحمان إلى مالانهاية .

والصوت– وهو نبض الحياة– ظاهرة طبيعية تدرك عن طريق السمع، وتختلف باختلاف المصدر والموقف والعمر والجنس والحالة الانفعالية والنفسية والصحية والخلقية، فمن حيث المصدر فإن صوت الإنسان غير صوت الحيوان والطير والريح والأشياء الأخرى، وأما من حيث الموقف، فإن نبرات صوت الغضب غير نبرات الرضا والصحة والمرض وهكذا ومن حيث العمر، فإن صوت الطفل غير صوت البالغ والعجوز، والأمر نفسه بالنسبة للرجل والمرأة، كما أن هناك أصواتاً خشنة وأخرى رقيقة، وأصواتاً هادرة وأخرى ناعمة، وهناك الحادّة والنديّة، ومن هنا، فإن الصوت من حيث رنينه يختلف ويتعدد بتعدد المصادر كما سيأتي لاحقاً.

وينشأ الصوت عن «اهتزاز الأجسام الصلبة أو السائلة أو الغازية، وبانتقال هذه الاهتزازات خلال الهواء أو أي وسط آخر مرن تؤثر في الأذن، محدثة مانسميه الصوت، وهذه الاهتزازات الناتجة إما أن تكون منتظمة أو غير منتظمة، فإن كانت الأولى سمي الصوت الناشئ عنها بالصوت الموسيقي، وإن كانت الثانية سمّي دويّا»^(١).

ويقصد بالأجسام الصلبة المعادن وماشابهها، وبالسوائل الماء ومايجري مجراه، وبالغازات الهواء، وينتقل الصوت حين يتحرك من «الشيء المهتز في كل الاتجاهات، مثل الأمواج التي نراها عندما نسقط حجراً في الماء، فالموجات– الناتجة عن اهتزاز جسم ما– مثل التموج في الماء، تتحرك إلى الخارج في دوائر تزايدية، وعندما يتحرك خيط المطاط= مثلاً– إلى الأمام والخلف أي يهتز، فإن جزئيات الهواء الذي حوله تفعل نفس الشيء تماماً، فهي تندفع للأمام عند كل حركة أمامية للجسم المهتز، ثم تعود إلى وضعها الأصلي لتبدأ الحركة مرة أخرى.... وتتحرك جزئيات الهواء في حركتها الأمامية حركة تكفي لإزاحة جزئيات الهواء التالية لها، والتي تتحرك بدورها حركة أمامية لإزاحة جزئيات أخرى، وهكذا تصل الاهتزازات إلى آذاننا. إن طبلة الأذن مثل طبلة الأوركسترا تماماً، فعندما ترتطم بها جزئيات الهواء المتحركة، فإنه لايوجد هواء لتحركه ولذلك فإنها تحرّك طبلة الأذن بدلاً من الهواء فتهتز وتتحول الاهتزازات إلى دفعات حسية تذهب إلى العقل الذي

يفسرها على أنها صوت».(٢)وإذن، فإن الحصول على صوت لايتمَ إلا بوجود حركة ما.

وللصوت سرعة كما هي للضوء، إلاَ أن سرعة الصوت لاتزيد على أربع مئة وبضعة عشر مترًا في الثانية، بينما تصل سرعة الضوء إلى ثلاث مئة ألف كيلومتر في الثانية، وتزداد سرعة الصوت بازدياد حرارة وكثافة وضغط الوسيط، ومن الغريب أن الفراعنة أدركوا هذه القيمة، ولذا استفادوا من أشعة الشمس، وسخروها لتسخين الهواء وتشغيل «الصفارات، وإحداث أصوات ذات مدلولات دينية... فقد أقيمت في تلك االآونة تماثيل جوفاء مشقوقة عند أقدامها وأفواهها، وحين كانت تشرق الشمس كان هواء جوف التماثيل يتمدد مطلقًا صفارات من أفواهها، فيما يحل محله هواء بارد يدخل من الشقوق قرب أقدامها».(٣) وبين الموقف العلمي الذي أشرنا إليه والموقف التجريبي عند قدماء المصريين، تبدو فلسفة الصوت عند بعض المفكرين تابعة من تخيَل مغاير، فقد ذكر العالم (جوتسمان) إن «أول صراخ الوليد ومدلوله هما الطلسم الذي حاول الناس تفسيره، فاعتقدوا أن صراخ الذكور عتاب لسيدنا آدم، وصراخ الإناث عتاب لحواء.... بينما يرى (ميشيليب) أن صراخ الوليد فزع من استيلاء الطبيعة عليه، واستكانة لها.

وزعم آخرون أنه احتجاج ضد الولادة ومنازلته لمعترك الحياة المفعمة بالبؤس والضيق»، والرأي الأخير له مايشابهه عند بعض شعرائنا القدامى ممن فلسفوا سبب تبَرمهم بالحياة، وضيقهم بألاعيبها ويغدر الأيام وتقلبها، ومع ذلك فقد يرى العلم تفسيرًا غير هذا لصوت الطفل، من حيث إنَّه يمثل درجة من درجات الرنين في أول مراحل حياته، إذ يتدرج هذا الصوت أو هذا الرنين فيبدو في مرحلة الطفولة غيره في مرحلة البلوغ والشباب والشيخوخة، وكلما تقدمت به السنَ انخفضت منطقة الصوت وتنزل إلى منطقة الأصوات الغليظة- كما يقول المختصون- فصوت المرأة يصبح أكثر خشونة ويقترب من صوت الرجل كلما تقدمت بها السن، وكذلك الحال بالنسبة للرجل، إذ تقلّ شدة صوته كما «تضيق منطقة أصواته الغليظة التي تسمى فنيًا بالأصوات الصدرية. وضعف الصوت ناشئ عَمَا يحصل من الضعف التدريجي في القوة الحيوية وانخفاض الضغط التنفسي».(٤)

ولقد قسم بعض الدارسين الصوت أنواعًا، منها الخفي ومنها الشديد والمبهم،

ويحتوي كل من هذه الأصوات درجات يحددها الرنين، وعليه، فقد رأوا أن (الدندنة) هي الكلام المسموع وإن لم يكن مفهوماً لأن المصدر يخفيه، أما (النبأة) فهي الصوت القليل الشدة، و (النأمة) هي الصوت الضعيف للإنسان أو لحركته أو وطء قدميه، أما(الهسهسة) فهي الصوت الخفي عامة، وهذه الدرجات تعدّ من الأصوات الخفية. أما الأصوات الشديدة فتتجسّد بالصراخ، وهو الصوت الشديد عند الفزع،و (الصياح) وهو صوت كل شيء إذا اشتد، أما (العجّ) فهو رفع الصوت بالتلبية، غير أن (التهليل) هو رفع الصوت بلا إله إلا الله، و (الاستهلال) صياح المولود عند الولادة، و (الزجل) رفع الصوت عند الغناء والطرب، بينما (النقع) الصراخ المرتفع.

ويقسم العلماء الأصوات المبهمة إلى (لغط) وهو صوت مبهم غير مفهوم، و (تغمغم) وهو صوت كلام لايبين و (لجب) وهو صوت العسكر، و (ضوضاء وجلبة) وهو اختلاط أصوات الناس والدواب، وقد رأوا أصواتاً للدعاء والنداء، منها (الهتاف) وهو الصوت بالدعاء، و (الجخجخة) وهو الصياح بالنداء، و (الجأجأة) وهي نداء الإبل للشرب، و(الهأهأة) وهي نداؤها إلى العلف، أما (الابساس) فهو نداء الإبل إلى الحلب، و (السأسأة) نداء الحمار... إلخ.

ولقد ميزوا بين صفات الأصوات فوجدوا منها (الشجيّ) وهو أحسن الأصوات وأصفاها وأكثرها نغما، ومنها (الناعم) وهو الصوت الموقّع، و (الرطب الندىّ) وهو السلس، و ((الجهوري) وهو الغليظ ذو النبرات الفخمة، و (الأبح) ذو البحّة المليحة إن كانت طبيعية غير طارئة، و (المدوّر) وهو ذو النبرات الظاهرة دون حدة، و (الأغنّ) ذو الغنّة الواضحة المليحة النغم، و (الكرواني) الرقيق الصافي. أما (الصياحي) فالنافر الشاذ، و (المصهرج) وهو الخالي من الترجيع والنغم، و (المصلصل) وهو الجاف الخالي من الحركة الفنية، و (الأخنّ)، وهو الخارج من الأنف، و (المرتعد) المصحوب بعلةً أو مرض، و (المقعقع) وهو الشبيه بكلام البادية. أما (الخشن) فهو الخارج من الفم وكأنه مصحوب بلقمة طعام، و (الصرصوري) وهو الحاد المنفرّ، أما (المظلم) فهو الخافت الذي لايكاد يسمع، و (الأجوف) وهو القوي الخارج من جسم ضخم لانغمة فيه.(٥).

إن التحليل العلمي لهذه التقسيمات الفنية يبيّن أن الأصوات الصاخبة والهادئة والعالية والمنخفضة هي نتيجة اختلاف الاهتزازات التي أشرنا إليها، فقرع الطبل

مثلاً– إذا كان شديدًا–يسبب اهتزازات عنيفة تجعل طبلة الأذن تهتز أكثر، وذلك على خلاف النقر على الطبل بخفة، وكلما بعدنا عن مصدر الصوت كلما ضعف وأصبح أكثر هدوءًا. وتعتمد الطبقات الصوتية على عدد الاهتزازات التي يحدثها الصوت، فإذا كان عدد الاهتزازات كثيرًا في الثانية الواحدة، فإن الصوت يكون عاليًا، بينما إذا قلّ العدد فإن الصوت يكون منخفضًا، ويمكن ملاحظة الأمر نفسه في الآلات الموسيقية، إذ إن النغمة العالية قد تهتز (٣٥٠٠) مرة في الثانية، بينما تهتز النغمة المنخفضة (١٥٠) مرة فقط، وهكذا نرى أن نوعية الصوت واختلاف المصدر والبعد والقوة والضعف وعدد الاهتزازات، كل ذلك يتدخل في تحديد صفة الصوت.(٦)

وللصوت علاقة بالعلوم الإنسانية والطبيعية الأخرى، فعلم التجويد مثلاً يرتكز أساسًا على الصوت وتطويعه لخدمة القراءة الصحيحة الواردة عن النبي ﷺ، ومن هنا كان الاهتمام بمخارج الحروف من أهم الدروس التي يتلقاها طالب علم التجويد، ولاشك في أن هذه المخارج تشبه– إلى حد بعيد– الآلات الموسيقية من حيث اختلاف درجات النغمة تبعًا للآلة نفسها، فالحنجرة مثلاً وقاعدة سقف الحلق والأحبال الصوتية والعضلات التي تتحكم في الفتحة بين الأحبال الصوتية، والفم والأنف والجيوب الأنفية وغيرها، كلها تتحكم في رنين الصوت ودرجاته وعلوه وانخفاضه وهدوئه وصخبه، ومعلوم أن الصوت البشري هو نتيجة اندفاع تيار من الهواء «صادر من الرئتين بين الأحبال الصوتية في الحنجرة، وتنتقل اهتزازات الأحبال الصوتية إلى الفجوات الرنانة المكونة من الحنجرة وسقف الحلق...» ولعل الحنجرة أول آلة صوتية تتحكم في درجات الصوت من خلال مفعول العضلات المتحكمة في الفتحة بين الأجيال الصوتية، وتوترها، واندفاع الهواء المتوجِّه إلى هذه الأحبال، ويتحدد نوع الصوت من خلال الأثر الرنان للفجوات الهوائية المختلفة كتلك التي في الصدر والفم والحلق والأنف، ومن هنا عرفت في علم التجويد اصطلاحات صوتية تنطلق من هذا التحكم في مفعول العضلات، منها الإدغام والإظهار والإقلاب والإخفاء وغيرها ممايتصل بمخارج الحروف من حيث التماثل والتجانس أو الاختلاف، وهكذا (٧) ولعل الأمر نفسه ينطبق على علم الموسيقا وعلاقته بالصوت، وكذلك الغناء وأساليبه، فالموسيقا تعتمد على قواعد توافقيه (هارمونية) معينة، تضم تردد النغمات من أقلها وهي الـ (Bass) الغنائي، إلى أعلاها ترددًا وهو الـ (Soprano)، وفي كل

الحالات تؤدي الأوتار - وهي تقابل الأحبال الصوتية في الكائن الحي - وظيفة مهمة في تحديد درجة انخفاض الصوت أو ارتفاعه وهدوئه وصخبه. وقس على ذلك أنواعاً أخرى من العلوم التي ترتبط بالصوت، أو لها به علاقة ما، مثل علم الأصوات (النطقي، والسمعي، والفيزيائي) وعلاقته بعلم التشريح وعلم الأحياء وعلم وظائف الأعضاء، ولاشك في أن هذه العلوم تقود إلى ميادين أخرى منها هندسة الصوت ومايتصل بها من أمور تبيّن طبائع الصوت الإنساني من حيث مكونات الحركات، والحزم الصوتية للصوامت، وانتقال الصوت في الهواء وردّ فعل الأذن لهذه المثيرات كلها.

والأصوات أنواع: إنساني، وحيواني، وأصوات الطير والحشرات، وأصوات مناخية كالريح والرعد والمطر وأصوات الأشياء وهي نوعان أساسيان: أشياء طبيعية كالأخشاب والأحجار وبقية الجمادات التي تصدر الأصوات عن طريق الضرب والطرق والخبط والحركة والاحتكاك بفعل خارجي عنها، وآلية كالعود والبربط والصنج والونّ والطنبور والطبل... إلخ.

ولقد حفلت اللغة بكثير من المفردات الدالة على الصوت، منها ماهو صريح مباشر، ومنها مايوحي بالصوت إيحاء، ومن ذلك لفظ «أجاب»، والجواب رديد الكلام، والإجابة رجع الكلام، يقال: أجاب إجابة وجواباً وجابة، واستجوبه استجابة واستجاب له، والمجاوبة والتجاوب والتحاور، وفي الأخير صوت، كما يقال إن الجواب صوت الجوب وهو انقضاض الطير.

أمـــا (الخبب) فضرب من العدو (والصخب) الصياح والجلبة وشدة الصوت واختلاطه، و (الطرب) وهو الفرح والحزن، والتطريب ترجيع الصوت ومدّه وتحسينه، و (اللجب) الصياح وارتفاع الصوت واضطرابه واختلاطه، و (النحيب) رفع الصوت بالبكاء، و (الندب) وهو البكاء وتعداد المحاسن، وفي كلّ صوت، و (النزيب) وهو صوت تيس الظباء، و (النعيب) وهو صوت الغراب وجاء في صوت الفرس أيضاً، و (هبوب) الريح وهو صوت ثورانها وهياجها، و (الإهابة) وهي صياح الراعي بغنمه لتقف أو ترجع، و (الوجبة) وهي صوت السقوط فيسمع له كالهدة، و (الاستغاثة) وهي الصياح بواغوثاه، و (الخوات) وهو صوت خصّ أبو حنيفة به الرعد والسيل، و (الشحيج والشحاج) صوت البغل والحمار والغراب إذا

أسنّ، وهو بالبغل والحمار أخصّ، و (الصنج) وهو في الدفوف عند العرب وفي الأوتار عند العجم، ويطلق على الآلة نفسها أيضاً، و (الضجيج) وهو الصوت بضجّة عند المكروه أو المشقة والجزع أو المشاغبة والمشارّة. و (العجيج) وهو الصياح، ويقرن بالبعير والقوس والريح أحيانًا، و(النشيج) وهو الصوت وأشدّ البكاء مع توجعّ، أما (الهجهجة) فصوت المرء إذا صاح بالأسد أو الناقة وزجرهما، وأما (الهزج) فصوت مطرب دقيق مع ارتفاع وترنم، وأما (البَحة والبحاح والبحاحة) فكلها غلظ وخشونة في الصوت، و (الصدح والصداح) هما رفع الصوت بالغناء وغيره، و (النبح) صوت الكلب ويقرن بالظبي والتيس والحيَة أحيانًا، أما (النوح) فصوت النائحات من النساء، ويطلق أحيانًا على صوت الريح، و (الصراخ) وهو الصوت الشديد، وصوت الاستغاثة، و (الرعد) وهو صوت يسمع من السحاب، و (التغريد) هو التطريب في الصوت، أما (النشيد) فرفع الصوت، و (الهدَة) صوت مايقع من السماء، و (الهدّ والهدد) الصوت الغليظ، أما (الجؤار) فرفع الصوت مع تضرع واستغاثة، وكل هذه الأصوات وردت في الشعر الجاهلي، بالإضافة إلى: (الخوار) وهو ماشتد من صوت البقرة والعجل، و (الزئير) وهو صوت الأسد الغاضب وتردَد صوت الفحل في جوفه، و (الزجر) وهو النهي عن المضي في حاجة بارتفاع وشدة، أما (الزحير) فإخراج الصوت أو النفس بأنين عند شدة أو عمل مضن، و (التذمر) وهو رفع الصوت في العتاب، و (الزمر) وهو صوت المزمار، أما (الزمار) فصوت النعامة، و (الزمجرة) الصوت الخارج من الجوف. و (الصرصر والصرير) فالصوت المتكرر وفيه ترجيع، و (العرار) صوت الظليم، بينما (الهدير) صوت البعير في حنجرته، و (الهرير) صوت الكلب دون النباح من قلة صبره على البرد، وأما (الأزيز) فصوت غليان القدر، والرعد البعيد، و (الرزَ) كل صوت بعيد لاتراه شديداً أو ضعيفاً، و (الركز) الصوت الخفي وليس بالشديد، و (الجرس) مصدر الصوت المجروس، ومناقير الطير على شيء تأكله، و (الحس والحسيس) فهو الصوت الخفي والحركة والرنَة، أما (الهجس) فصوت غير مفهوم، و (الوسوسة والوسواس) هما الصوت الخفي من ريح، وحلّي، و (الجشيش والجشَة) وهو صوت غليظ فيه بحَة يخرج من الخياشيم، وهو أيضاً أحد الأصوات التي تصاغ عليها الألحان، أما (الخشخشة) فهي صوت السلاح وكل يابس يحك بعضه بعضاً، و (فصيص) الجندب صوته،

و(الأطيط) صوت الرَحْل الجديد والإبل من حمل أثقالها يخرج من أجوافها، و (الزيط والزياط) هو الصوت عند المنازعة والتخاصم، و (الغطيط) وهو الصوت الخارج من نفس النائم وهو ترديده، وأما (الترجيع) فهو ترديد الصوت في الحلق وتقارب ضروب الحركات فيه سواء أكان ذلك في قراءة أم غناء أم زمر وغيره مايترنَم به، و (القعقة) حكاية أصوات السلاح والجلود اليابسة والحجارة والرعد، و (المعمعة) صوت الحريق في القصب، والشجعاء في المعركة، و (الحفيف) صوت الشيء تسمعه كالرنَة أو طيران الطائر أو الرمية أو الريح أو أخفاف الإبل إذا اشتد جريها و (الخفخفة) صوت الحبارى والضبع والخنزير والثوب الجديد والقرطاس إذا حركتهما، ولصوت المرأة إذا خرج من أنفها، و (الهتاف) وهو الصوت الجافي العالي، و (البعاق) شدة الصوت، و (الشهيق) أقبح الأصوات، وهو ترديد البكاء في الصدر أيضاً وآخر صوت الحمار، و (الصفق والتصفيق) وهما الضرب الذي يسمع له صوت هذا وقد ورد في الشعر غير ذلك من ألفاظ صوتية، نذكر منها (النعيق) وهو دعاء الراعي الشاء والصياح بها لزجرها، أما (النغيق) فهو صياح الغراب، و (النهاق والنهيق) صوت الحمار، و (الجلجلة) هي الحركة مع الصوت الشديد الحاد، و (الزجل) هو رفع الصوت والجلبة عند اللعب، وخصَ فيه التطريب، وقد جاء أيضاً مع الرعد والريح، أما (الأزمل) فهو الصوت الغليظ، و (الصحل) حدة الصوت مع بحَحَ وحشرجة في الصدر، و (الصلصلة) هو الصوت المرجَع المضاعف، ويأتي مع الرعد إذا صفا والحديد والحلي والطين اليابس و (الصهل) هو حدة الصوت مع بحح كالصحل، ويأتي مع الخيل، و (العول والعويل) رفع الصوت بالبكاء، ويأتي مع القوس أحياناً، و (الانهلال) صوت المطر الشديد، و (الإهلال) رفع الصوت بالتلبية، و (الاستهلال) مثله، أما (البغام) فهو صوت الظبية، و (الحمحمة) صوت البرذون عند الشعير، وصوت الفرس حين يقصَر في الصهيل، وهو دون الصهيل والصوت العالي، و (الرَزمَة) صوت حنين الناقة إلى ولدها تخرجه من حلقها لاتفتح به فاها، ومثله (الإرزام)، ويقرن بالرعد إذا اشتد صوته، والسباع، أما (الزمزمة) فصوت تراطن العلوج عند الأكل، وهو كلام يقولونه بصوت خفي لايكاد يفهم، ويقرن أحياناً بالرعد إذا كان صوته بعيداً له دوىً كما يرى ابن سيده، و (الغمغمة) و (التغمغم) هما الكلام الذي لايبين، و (الرنيم والترنيم) تطريب الصوت، أما (النأمة) فالصوت

الضعيف كالأنين يكاد يخفى، و (الهزمة والاهتزام والتهزّم) صوت جري الفرس وهو شبيه بالتكسر ويقرن أحياناً بالرعد والسحاب والقدْر إذا اشتد غليانها، و (الهمهمة) صوت البقر والفيلة ونحوها، لايفهم، وهو ترديد الصوت في الصدر، أما (النهيم) فشبه الأنين، ويكون ضرباً من التوعدّ والزجر أحياناً، و (الأنين) صوت التأوّه والألم الممتد، و (الحنين) ترجيع الصوت في حالتي البكاء والطرب، ويقرن بالقوس والعود أيضاً، أما (الرنّة) فهي الصيحة الحزينة، ومثلها (الرنين والأرنان) وهما الصوت الحزين عند البكاء أو الغناء، وتأتي أحياناً مع القوس في إنباضها، والمرأة في نوحها والسحابة في رعدها والماء في خريره و (اللحن) وهو ترجيع الصوت والتطريب وتحسين القراءة والشعر والغناء، أما (التأوّه) فهو صوت التوجع، و (الرغاء) صوت ذوات الخف، و (الزقو والزقاء) صوت كل صائح كالديك والطائر والصدى والهامة، و (الصدى) هو صوت مايجيبك من صوت جبل أو نحوه بمثل صوتك، ويعتقد القدماء أنه ذكر البوم والهامة أنثاه، أما (البكاء) فهو الصوت المعروف الحزين، و (الدويّ) صوت الرعد والريح والنحل والفحل ليس عالياً، و (العواء) صوت السبع والكلب والذئب، و (الوغى) هو الصوت في الحرب وغمغمة الأبطال، وصوت النحل والبعوض، أما (النبأة) فهي صوت الكلام، والجرس أيا كان والصوت الخفي.

هذا وهناك مفردات توحي بالصوت وردت في الشعر الجاهلي أيضاً، نختار منها: الحديث، الضرب، التسبيح، السحّ وهو انصباب الماء، النفخ، الردّ، الإسعاد، التنديد، النعوّذ، الكسر، الوقوع والارتطام، نشر الريح، الانتهار، الإنذار، النهز، الجيشان، الركض، الخبط، السجع، السمع والمسمع، القرع، البصاق، الحك، السؤال، التعلّل، النطق، الضحك والهزق، الصك وهو الضرب الشديد بشيء عريض، الترتيل، التناجل وهو تنازع القوم، الولولة وهو الصوت المتتابع بالويل والاستغاثة، الشتم والسب، اللطم، الدعاء، الشكوى، اللغو، النجوى، الغليان، النعي.

أما الآلات الموسيقية التي تردد ذكرها في الشعر الجاهلي، وهي مصدر الصوت، فإنها كثيرة ومتنوعة،تختار منها: الونّ، الصنج، الطبل، البربط، الناقوس، الروقش(٨).

هـــذه المفردات الصوتية نراها تلوّن الصور السمعية وتوحي بإحساس العربي

الأصيل والعميق بالصوت، ودقة تمييزه بين أنواعه ودرجاته ومصادره، وإبداعه في رسم هذه الأصوات بحيث تتجسد أمام المتلقي، فتبدو الصورة الذهنية للصوت صورة واقعية، مسموعة ومرئية، وكأنني بالمرء يرى حركة الشفاه، ويتلمّس هيئة التنفّس، وحركة أعضاء النطق في حالات الصراخ والوشوشة، في حالة الثورة والهدوء، في حالة السرور والغضب، في حالة الخوف والطمأنينة، وفي حالة البعد والقرب. وكأن الشاعر الجاهلي أيضاً كان عالم أصوات، يصفها فيجعل لها أنواعاً وصفات تشير إلى أوضاع أعضاء النطق في كل حالة، وذلك من خلال رسمه للصورة السمعية بوحداتها الصوتية التي تختلف باختلاف السياق الذي تقع فيه.

ولقد جعل الإحساسُ بالصوت الشاعرَ الجاهلي يختار الألفاظ والحروف التي تحقق له صورته الفنية، وكأنه كان يعلم خواص الحروف وماتحققه من معنى في تكوين الكلمة، ويعلم أيضاً موسيقا الكلام أو الدلالة التنغيمية في التمييز بين المعاني المختلفة للكلمة أو الجملة أو السياق، ومن ثم التمييز بين المواقف، ونعني بذلك أن استخدامه لها في مواقف مختلفة يحدد المعنى المراد، كأن يستخدمها في التعبير عن الاستفهام أو عدم الاهتمام أو الإنكار أو الاشمئزاز أو غير ذلك من مواقف تسهم في فهم النص الإبداعي أو الصورة الفنية التي يريد الشاعر أن يوصلها إلى ذهن المتلقي ويقرِّبها من تصوره.

ولعلنا- قبل عرض صورة الصوت الشعرية- نعرض لبعض الصور السمعية التي وردت في القرآن الكريم، لكونه مصدراً مهماً لتوضيح إحساس العربي بالصوت، وتصوير الانطباع السمعي لديه، ولقد رسم القرآن صوراً للصوت الإنساني والحيواني والمناخي، وإن كان الصوت الإنساني قد حظي بالنصيب الأوفر من خلال الألفاظ:(قال، نادى، سمع، صاح، صرخ، استصرخ، جهر، ناجى، همس، ثم: صيحة، بكاء، صريخ، ضحك، صفير، تصفيق، حديث، دعاء واستغاثة.) ثم الصوت الحيواني من خلال الألفاظ.(خوار، صوت الحمار دون ذكر نوعه، ثم صوت الأشياء والظواهر المناخية من خلال: رعد، صواعق، صرّ، ريح، صوت النار(شهيق وزفير) حسيس وصرصر).

فمن الآيات التي استحضرت الصور الذهنية للصوت الإنساني، نختار قوله تعالى:﴿ وَٱسْمَعُوا۟ۖ قَالُوا۟ سَمِعْنَا وَعَصَيْنَا ﴾ وعن اليهود ﴿ قَدْ كَانَ فَرِيقٌ مِّنْهُمْ يَسْمَعُونَ

كَلَٰمَ ٱللَّهِ ثُمَّ يُحَرِّفُونَهُۥ مِنۢ بَعْدِ مَا عَقَلُوهُ ﴾ ، ﴿ وَقَالَتِ ٱلْيَهُودُ لَيْسَتِ ٱلنَّصَٰرَىٰ عَلَىٰ شَىْءٍ وَقَالَتِ ٱلنَّصَٰرَىٰ لَيْسَتِ ٱلْيَهُودُ عَلَىٰ شَىْءٍ وَهُمْ يَتْلُونَ ٱلْكِتَٰبَ ﴾ ، ﴿ وَقَالَ ٱلَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ لَوْلَا يُكَلِّمُنَا ٱللَّهُ ﴾ ، ﴿ وَإِذْ قَالَ إِبْرَٰهِـۧمُ رَبِّ ٱجْعَلْ هَٰذَا بَلَدًا ءَامِنًا ﴾ ، ﴿ وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِى عَنِّى فَإِنِّى قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ ٱلدَّاعِ إِذَا دَعَانِ ﴾ ، ﴿ سَلْ بَنِىٓ إِسْرَٰٓءِيلَ كَمْ ءَاتَيْنَٰهُم مِّنْ ءَايَةٍۭ بَيِّنَةٍ ﴾ ، ﴿ يَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلْخَمْرِ وَٱلْمَيْسِرِ قُلْ فِيهِمَآ إِثْمٌ كَبِيرٌ ﴾ (٩) ﴿ مِّنَ ٱلَّذِينَ هَادُوا۟ يُحَرِّفُونَ ٱلْكَلِمَ عَن مَّوَاضِعِهِۦ ﴾ ، ﴿ وَلَا يَكْتُمُونَ ٱللَّهَ حَدِيثًا ﴾ ، ﴿ فَلَا تَقْعُدُوا۟ مَعَهُمْ حَتَّىٰ يَخُوضُوا۟ فِى حَدِيثٍ غَيْرِهِۦٓ ﴾ (١٠) ﴿ وَإِذَا نَادَيْتُمْ إِلَى ٱلصَّلَوٰةِ ٱتَّخَذُوهَا هُزُوًا ﴾ ، ﴿ وَمَا كَانَ صَلَاتُهُمْ عِندَ ٱلْبَيْتِ إِلَّا مُكَآءً وَتَصْدِيَةً ﴾ (١١) ، ﴿ وَنَادَىٰ نُوحٌ رَّبَّهُۥ فَقَالَ رَبِّ إِنَّ ٱبْنِى مِنْ أَهْلِى ﴾ ، ﴿ وَٱمْرَأَتُهُۥ قَآئِمَةٌ فَضَحِكَتْ ﴾ ؛ وعن إخوة يوسف عليه السلام ﴿ وَجَآءُوٓ أَبَاهُمْ عِشَآءً يَبْكُونَ ﴾ (١٢).

وعلى لسان الشيطان ﴿ مَّآ أَنَا۠ بِمُصْرِخِكُمْ وَمَآ أَنتُم بِمُصْرِخِىَّ ﴾ (١٣)، وعن يوم القيامة: ﴿ يَوْمَئِذٍ يَتَّبِعُونَ ٱلدَّاعِىَ لَا عِوَجَ لَهُۥ وَخَشَعَتِ ٱلْأَصْوَاتُ لِلرَّحْمَٰنِ فَلَا تَسْمَعُ إِلَّا هَمْسًا ﴾ (١٤)، ﴿ وَأَسَرُّوا۟ ٱلنَّجْوَى ٱلَّذِينَ ظَلَمُوا۟ ﴾ ، وعن استغاثة زكريا عليه السلام ﴿ وَزَكَرِيَّآ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُۥ رَبِّ لَا تَذَرْنِى فَرْدًا ﴾ ، ﴿ إِنَّهُۥ يَعْلَمُ ٱلْجَهْرَ مِنَ ٱلْقَوْلِ وَيَعْلَمُ مَا تَكْتُمُونَ ﴾ (١٥) وفي قصة موسى عليه السلام ﴿ فَإِذَا ٱلَّذِى ٱسْتَنصَرَهُۥ بِٱلْأَمْسِ يَسْتَصْرِخُهُۥ قَالَ لَهُۥ مُوسَىٰٓ إِنَّكَ لَغَوِىٌّ مُّبِينٌ ﴾ وعن الكفار في النار ﴿ وَهُمْ يَصْطَرِخُونَ فِيهَا رَبَّنَآ أَخْرِجْنَا نَعْمَلْ صَٰلِحًا ﴾ (١٦)، ﴿ وَإِن نَّشَأْ نُغْرِقْهُمْ فَلَا صَرِيخَ لَهُمْ ﴾ (١٧)، ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ لَا تَرْفَعُوٓا۟ أَصْوَٰتَكُمْ فَوْقَ صَوْتِ ٱلنَّبِىِّ ﴾ ، ﴿ إِنَّ ٱلَّذِينَ يَغُضُّونَ أَصْوَٰتَهُمْ عِندَ رَسُولِ ٱللَّهِ أُو۟لَٰٓئِكَ ٱلَّذِينَ ٱمْتَحَنَ ٱللَّهُ قُلُوبَهُمْ لِلتَّقْوَىٰ ﴾ (١٨) ، ﴿ وَٱسْتَمِعْ يَوْمَ يُنَادِ ٱلْمُنَادِ مِن مَّكَانٍ قَرِيبٍ ﴾ (١٩)، وعن امرأة إبراهيم عليه السلام وهي تصرخ وتضرب وجهها ﴿ فَأَقْبَلَتِ ٱمْرَأَتُهُۥ فِى صَرَّةٍ فَصَكَّتْ وَجْهَهَا وَقَالَتْ عَجُوزٌ عَقِيمٌ ﴾ (٢٠) ، وكأنها استهجنت أن تلد في هذه السن المتقدمة، وصراخها هنا صراخ دهشة وفرج، وأما الصوت الخفيض أو الوسوسة فجاءت في قوله تعالى ﴿ فَٱنطَلَقُوا۟ وَهُمْ يَتَخَٰفَتُونَ ﴾ أي يتهامسون لئلا يسمعهم أحد، وعن المنافقين ﴿ يَحْسَبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ ﴾ (٢١).

ولقد جاءت المفردات" صيحة- زجرة في سياق الحديث عن يوم النفخ في الصور والقيامة، وفي سياق ذكر نقمة الله في الدنيا من الذين كفروا يخسف الأرض بهم، ومن ذلك قوله تعالى ﴿ وَأَخَذَ ٱلَّذِينَ ظَلَمُوا۟ ٱلصَّيْحَةُ ﴾ ، ﴿ فَأَخَذَتْهُمُ ٱلصَّيْحَةُ بِٱلْحَقِّ ﴾ ، ﴿ إِن

كَانَتْ إِلَّا صَيْحَةً ﴾، ﴿ إِن كَانَتْ إِلَّا صَيْحَةً وَاحِدَةً فَإِذَا هُمْ جَمِيعٌ لَّدَيْنَا مُحْضَرُونَ ﴾ (٢٢)، ﴿ يَوْمَ يَسْمَعُونَ الصَّيْحَةَ بِالْحَقِّ ذَٰلِكَ يَوْمُ الْخُرُوجِ ﴾، ﴿ فَإِنَّمَا هِيَ زَجْرَةٌ وَاحِدَةٌ ﴾ (٢٣).

أما الصوت الحيواني فجاء في سياق الحديث عن العجل والحمار، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ وَاتَّخَذَ قَوْمُ مُوسَىٰ مِن بَعْدِهِ مِنْ حُلِيِّهِمْ عِجْلًا جَسَدًا لَّهُ خُوَارٌ ﴾، وقوله ﴿ إِنَّ أَنكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ ﴾ (٢٤).

أما الصور الصوتية المناخية، فقد وردت في سياق الوعيد وغيره، ومنها قوله تعالى: ﴿ أَوْ كَصَيِّبٍ مِّنَ السَّمَاءِ فِيهِ ظُلُمَاتٌ وَرَعْدٌ وَبَرْقٌ يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِم مِّنَ الصَّوَاعِقِ ﴾، ﴿ يُسَبِّحُ الرَّعْدُ بِحَمْدِهِ ﴾ (٢٥)، ﴿ مَثَلُ مَا يُنفِقُونَ فِي هَٰذِهِ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَثَلِ رِيحٍ فِيهَا صِرٌّ أَصَابَتْ حَرْثَ قَوْمٍ ظَلَمُوا أَنفُسَهُمْ فَأَهْلَكَتْهُ ﴾، ﴿ إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِي يَوْمِ نَحْسٍ مُّسْتَمِرٍّ ﴾ (٢٦). أما صوت نار جهنم فجاء في قوله تعالى ﴿ لَا يَسْمَعُونَ حَسِيسَهَا وَهُمْ فِي مَا اشْتَهَتْ أَنفُسُهُمْ خَالِدُونَ ﴾، ﴿ إِذَا رَأَتْهُم مِّن مَّكَانٍ بَعِيدٍ سَمِعُوا لَهَا تَغَيُّظًا وَزَفِيرًا ﴾ (٢٧) ولقد استخدم (الشهيق والزفير) في قوله تعالى: ﴿ فَأَمَّا الَّذِينَ شَقُوا فَفِي النَّارِ لَهُمْ فِيهَا زَفِيرٌ وَشَهِيقٌ ﴾ (٢٨)، (والزفير هو صوت نفس الإنسان وأول نهيق الحمار، والشهيق آخره.

ومادام الصوت أثراً سمعياً يصدر طواعية عن أعضاء النطق، فإن وصفه يشير - بطريق غير مباشر - إلى حركتها ووضعها، كما يشير إلى الآثار السمعية التي تنتشر في الهواء في صورة ذبذبات صوتية، أشار إليها الشاعر الجاهلي - دون وعي - معبرا عن إحساسة الفطرى بالأصوات إحساساً مميزاً ودقيقاً.

والصور السمعية التي نرمي إليها هي الصور الفنية التي تستثير رصيدنا المعرفي الخاص بالصوت، وتستدعي من الذاكرة مايشعرنا بالرنين متجسداً في صور بصرية حقيقية، نعيد صياغتها مع الشاعر بكل ما فيها من مضامين ومواقف شعورية. والشاعر المبدع يستطيع أن ينقل إلينا القيم الجمالية للصوت من خلال تشكيل لغوى يستثير الخيال ويستدعي الخبرات الانفعالية لدى المتلقي، فيشعر بفرح أو حزن أو خوف أو طمأنينة أو رضا... إلخ.

وهكذا، ينقل إلينا هذا الشاعر نبض الصور الصوتية، فنسمع زئير الأسد ورغاء الناقة وصهيل الخيل، والزجل المطرب، وصلصلة الحديد، ووسوسة الحلي، وتغريد الطير، ونقر الدف، وغير ذلك من أنواع صوتية تعورف عليها وشكلَت المعجم

اللغوي للأصوات.

فإذا استعرضنا لوحات الصوت، يقابلنا الصوت الإنساني يرن بين الحرب والسلام، بين البكاء والضحك ووسط مجلس أنس وغناء، على سرير مريض أو على سرير سلطان، يعلو أحياناً بحيث يصبح صراخاً وصياحاً، ويخفت أحياناً أخرى ليصبح وشوشة تكاد لاتسمع.

والصوت- دون تحديد نوعه ودرجته وصفته- كثر وروده في الصور الفنية التي تضم الحمر الوحشية ومثيلاتها، وهي تصيخ السمع لتميّز مصدر الصوت، ومايتبعه من تحركات تعرّضها للأذى، كوقوعها في يد قانص مثلاً. ويرسم أوس بن حجر أطراف لوحة من هذه اللوحات يظهر فيها حمار وحش متلفتاً، ويستروح هل يجد ريح إنسان، إذ يبدو وكأنه يسمع صوتاً يخشاه وإن لم يتبيّنه جيداً بعد، يقول أوس:

يصرّف للصوات والريح هاديا　　　تميم النضيّ كدّحته المناسف(٢٩)

ويأتي المخضرم التقليدي أبو ذؤيب الهذلي بصورة أخرى لثور مسن، يرمي بطرفه إلى الأمكنة المطمئنة لمّا اتاه صوت منها وأراد التأكد من طبيعته ومصدره.:

يرمي بعينيه الغيوب وطرفه　　　غض يصدّق طرفه مايسمع

أما الأتن فإنها تسمع حساً بعيداً آتيا من وراء حرة مرتفعة، ويراها أبو ذؤيب فيرسم لها هذه الصورة:

فشربن ثم سمعن حساً دونه　　　شرف الحجاب، وريب قرع يقرع(٣٠)

أما أعشى قيس فيستخدم لفظ(النبأة) ليرسم صورة لثور آخر يصيخ أسماعه إصاخة من يستمع إلى منشده:

يصيخ للنبأة أسماعه　　　إصاخة الناشد للمنشد
ضمّ صماخيه لنكريّة　　　من خشية القانص والموسِد(٣١)

وإذا، فإن الثور هنا- في إصاخة سمعه- يحاول أن يتعرف على الصوت ليأخذ حذره قبل أن يكون مصدره قانصاً مايوقعه في الشرك، وهو مايخشاه.

وتبدو ملامح الظليم- في تشكيل علقمة بن عبدة- ساكنة، مما يشير إلى أنه لم يسمع صوتاً، ذلك الصوت الذي حرص الشاعر على ذكره في التشكيل غفلاً من أي وصف كما هو الحال مع غيره من الشعراء في مواقف مشابه ، إذ يرون أن أكثر الألوان ملاءمة هنا هو رصد(الصوت) دون ملامح تميزه، يقول علقمة:

فوه كشقّ العصا لأيًا تَبَيَّنَهُ   أسك مايسمع الأصوات مصلوم

أما سويد بن أبي كاهل، فيترك سامع الصوت دون تحديد ملامحه أو نوعه أهو إنسان أم حيوان، كما لايحدد ملامح الصوت، وإن كان يبدو ساكنُ القفر هذا الذي يرسم صورته حيوانًا ناصبًا أذنيه للاستماع:

ساكن القفر أخو دويـَة   فإذا ماآنس الصوت امّصع(٣٢)

أما النابغة الذبياني فيصور عظمة النعمان بن المنذر في لوحة نابضة يكسوها الضوء:

لايخفض الرزَ عن أرض ألمَ بها   ولايضلَ على مصباحه السارى(٣٣)

والرز هو الصوت تسمعه من بعيد ولاتدرى ماهو، وإذًا، فهو صوت غفل ليس بالشديد، وهنا يكون الشاعر قد حدد- بعض الشيء - درجته. ويرسم سويد صورة لعدو أنضج الغيظ صدره، ولذا فهو يتمني له الشر وإن لم يتحقق له ما أراد، يقول:

مزيد يخطر مالم يرني   فإذا أسمعته صوتي انقمع

وإذا كان سويد قد رسم حركات الحاسد هذا، فإن امرأ القيس يتأمل نفسه فيراها أحق بالتصوير، ويتذكر صباه والكواعب حوله معجبات به، متلفتات يخطبن ودّه، فيرى أن هذه المرحلة من عمره تستحق الرصد والتسجيل، إن كان إعجابه بنفسه أكثر من إعجابه بهن، يقول:

ويارَب يوم قد أروح مرجَلا   حبيبًا إلى البيض الكواعب أملسا
يرعن إلى صوتي إذا ماسمعنه   كما ترعوى عيط إلى صوت أعيسا

والملاحظ أن الصوت قد أتي هنا مرتبطًا بإصاخة السمع باهتمام، خوفًا وحذرًا في الصورة الأولى، واستئناسًا في الصورة الأخيرة، كما أن مصدر الصوت هو المتحرك بينما السامع ثابت مكانه غالبًا، وعليه، فإن تردد النغمة(الصوت) المسموعة أعلى مما لوكان المصدر ثابتًا أمامه، إذا تتزاحم الموجات، وتبدو أعلى من حقيقتها كما تقول الهندسة الفيزيائية، ولهذا فإن السامع كان يوجّه انتباهه كله إلى هذا المصدر الصوتي ليصدّق طرفه مايسمع من صوت على حد قول أبي ذؤيب، ذلك الصوت الذي ينتشر في الهواء المحيط حتى يصل إلى الأذن، بدرجة وشدة تختلفان باختلاف مصدر الصوت من خلال الإحساس به، وانطلاقًا من معرفة سابقة أسهمت في تكوين المعجم الصوتي بدرجاته ومصادره.

الأصوات الحربية:

ولوحات الصوت في الحروب الجاهلية تشغل مساحة كبيرة من التكوين الفني للصورة في هذا الجانب، ويلاحظ فيها تشابك الأصوات وتداخلها، فهناك جلبة وصياح وصخب وصراخ، وهناك بكاء وعويل وندب، وهناك أيضاً لجب وضجيج ونشيج، وخشخشة سلاح ومعمة شجعاء ومقاتلة، ثم صهيل وحمحة، وولولة وغمغمة، كلها تحدد مصدر الصوت ودرجته، وتعرض فنيا في لوحات تدفعنا إلى الاعتقاد بسماعها فعلاً لا حكاية.

والخنساء- من خلال اشتراكها في هذا المعرض الفني- تكشف عن ولعها بألوان صوتية دون غيرها، ومن الألوان المفضلة عندها(الصياح)، ويحمل في صورها معاني الاستغاثة، والحماسة، وشدة القتال، والعويل ونلمس ذلك في قولها:

من لضيف يحلّ بالحي عان   بعد صخر إذا دعاه صياحا

وفي قولها حين تصف بسالة أخيها:

فارس يضرب الكتيبة بالسيف   إذا أردف العويل الصياحا

وقولها:

ومن لطعنة خلس أو لهاتفة   يوم الصياح بفرسان مغاوير

ومثله:

وبيض منعت غداة الصياح   تكشف للروع أذيالها(٣٥)

ويستخدم النابغة الذبياني اللون الصوتي نفسه حين يرسم صورة لمدوحيه فيقول:

قوم ، إذا كثر الصياح، رأيتهم   وقرا، غداة الروع والانفار

في بكائه على الأطلال يقول:

كأنّ على الحدوج نعاج رمل   زهاها الذعر ، أو سمعت صياحا

ولئن كان(الصياح) هنا مبهم المصدر والحالة أو الصفة، إلاّ أنه يوحي- بطريقة ما- بالصوت المرتفع، أما في صورة تأبط شرا، فنلمس معنى الاستغاثة:

ليلة صاحوا وأغروا بي سراعهم   بالعيكتين لدى معدى ابن برّاق(٣٦)

ثم تعود الخنساء، فتستخدم لفظاً صوتيًا آخر هو(هماهم)، والهمهمة هي كل صوت

معه بحح، تقول في صورتها الفنية:

أهلاً بها وكف الدماء ورعدها   هماهم أبطال قليل فتورها

ومن الألفاظ الصوتية الأخرى التي استخدمت في موقف حرب، لفظ:(صراخ) و(صارخ) و(صرخة) و(صريخ) وغيرها من مشتقات المادة، ومن ذلك ماورد في صورة خراشة بن عمرو العبسي مادحاً:

مصاليت ضرّابون في حومة الوغى   إذا الصارخ المكروب عمّ وخلّلا

فإذا استغاث امرؤ بسلامة بن جندل وقومه، رسم إجابته وسجّل استجابته في صورة تقول:

كنا إذا ماأتانا صارخ فزع   كان الصراخ له قرع الظنابيب(٣٧)

ويفعل فعله زهير بن أبي سلمي، فيسجّل:

إذا ماسمعنا صارخا معجت بنا   إلى صوته ورق المراكل ضمّر(٣٨)

ويروح يذكر الجيش، ويصور أصوات المقاتلة المختلطة بصهيل الخيل، فيقول:

إذا حلّ أحياء الأحاليف حوله   بذي لجب أصواته وصواهله

ويمدح أسيد بن جناءة اليربوعي يوم العظالى، ويستخدم (الصراخ) في تشكيله:

لعمرى لنعم الحيّ اسمع عدوة   أسيد وقد جدّ الصراخ المصدّق(٣٩)

أما الحارث بن عبّاد، فيستخدم الفعل (يصرخون)، ويرسم لوحته على النحو التالي:

فاسألوا ضبّة بن كلب وأودا   تُخبروا أننا شفينا الغليلا
منهم حين يصرخون بكعب   وبذهل وكل قدما نكولا

ويلاحظ أن معظم الشعراء يفضلون الاسم من المادة، فهذا ثعلب بن عمرو يراه أكثر ملاءمة لصورته، فيقول:

بللت بها يوم الصراخ وبعضهم   يخبّ به الحيّ أورقُ شارف(٣٩)

وكذلك البرّاق بن روحان بن ربيعة، ولكنه يجمع بين(الصياح والصراخ):

ولولا صائحات أسعفتهم   جهاراً بالصراخ المستجار
لما رجعوا ولا عطفوا علينا   وخافوا ضرب باترة الشفار

فيالك من صراخ وافتضاح   ونقع ثائر وسط الديار

ويصف لبيد بن ربيعة كتيبة، مستخدماً أكثر من لون صوتي، فيقول:

فمتى ينقع صراخ صادق   يحلبوه ذات جرس وزجل(٤٠)

وهي أصوات منوّعة، فالصراخ هو الصياح الشديد عند الفزع أو المصيبة، ويشير إلى الاستغاثة أيضاً، بينما(الجرس) هو الصوت الخفي، و(الزجل) هو الجلبة ورفع الصوت في التطريب عادة، وبهذه الأصوات المتباينة والمختلطة معًا جسّد الشاعر الموقف الحربي تجسيدًا مقنعًا، وذلك لأن المعركة- عادة - تضم أصواتا تتفاوت في الدرجة والشدة والمصدر، تبعًا للمواقف، ومن هنا يكون صوت المعركة مميزًا يحمل طابع الفوضى. وإذا تأملنا لوحة دريد بن الصمة، نجده يعلل سبب شيبه، ويستخدم (الصريخ) لتجسيد مايريد تصويره، فيقول:

أعاذل، إنما أفنى شبابي   ركوبي في الصريخ إلى المنادي

ومثله- في هذا التفضيل سلامة بن جندل التميمي بقوله:

غداة أتانا صريخ الرباب   ولم يك يصلح خذلانها(٤٢)

وإذًا، فإن استغاثة الرباب كانت تستأهل منه هذه الشهامة، ومن ثم الاستجابة. أما الخنساء فتشير إلى الخيل من خلال اللون نفسه وتقول:

إذا زجروها في الصريخ وطابقت   طباق كلاب في الهراش وهرّت

ويدب عنترة الحماسة في القلوب، ويرى في اللفظين(صرخت، وصرخة) أداة صالحة لتكوين صورته بدقة ترتفع إلى مستوى هذه الحماسة:

فصرخت فيهم صرخة عبسية   كالرعد تدوى في قلوب العسكر(٤٣)

غير أن استخدام أوس الصيغة نفسها يشعرنا بملامح أخرى، لعلها تجمع بين الحرب والهدنة، يقول:

لنا صرخة، ثم اسكاتة   كما طرّقت بنفاس بكر

ويؤكد مرة بن همام على معنى الاستغاثة حين يستخدم(الصراخ) في تشكيله:

تالله لولا أن تشاءي أهلها   وتشرَ ماقال امرؤ أن يكذبا

لبعثت في عرض الصراخ مفاضة   وعلوت أجرد كالعسيب مشذّبا

ويشير لبيد إلى منادي الحرب، ونلمس التطويل في الصوت ومدّه هنا. وهاهي ذى صورته تؤيد رؤيتنا:

ومبلَغ يوم الصراخ مندَد   بعنان دامية الفروج كليم(٤٤)

ويبدو الموقف شديدًا، مما يستدعي المنادي أن يجدَّ في النداء ويكرره ويمدَّ صوته، لحثّ الجماعة على التأهب والإغاثة وتدارك الموقف بعد تنبيه هؤلاء إلى خطورة الموقف وشدته، وعاقبة التراخي عن الإقدام.

أما (اللجبة) لونًا صوتيًا، فيستخدمه المهلهل بن ربيعة وزهير، وهو صوت العسكر والغلبة مع اختلاط واضطراب، وهو مضمون متوافق مع موقف الحرب ومعمعتها لاختلاط الأصوات فيها، يقول المهلهل في تصوير هذا اللون من الأصوات:

وجمع همدان له لجبة   وراية تهوى هويَ الأنوق(٤٥)

ويرسمها زهير على النحو التالي:

إذا حلَّ أحياء الأحاليف حوله   بذي لجب أصواته وصواهله

وقريب منها تشكيل أبي دؤاد الإيادى، وهو يركّز فيه على اختلاط الأصوات وتنوعها:

لجب تسمع الصواهل فيه   وحنين اللقاح والإرزام(٤٦)

أما حين يشعر المرء بخطر يهدّد قومه، فإن إحساسه بالمسئولية تجاههم يمنع عنه النوم، وقد صور النابغة هذا الموقف المسئول بقوله:

وما بحصن نعاس، إذ تؤرّقه   أصوات حي- على الأمرار- محروب

والصوت هنا يمكن أن يوحي بالصراخ والصياح معًا، وذلك لأنه في موقف حرب أيضًا، والصورة الذهنية للحرب تقود إلى هذا الانطباع.

والصور الصوتية- عادة- تعتمد في معناها على ترتيب الألفاظ في السياق وعلى التكوين التعبيري لها مثلها مثل غيرها من صور على اختلاف موضوعاتها. ولو مثلنا لذلك نقول: إن كلمة (دعاء) منفردة تعني(النداء بصوت عال، والاستعانة والرجاء)، فإن وضعناها في سياق يتضمن الحديث عن معركة أو غزو، فإن المضمون يوحي بالصراخ والاستنجاد والاستغاثة، وهو- في هذا- يأتي على نفس المستوى التعبيري للكلمتين(صراخ وصياح) اللتين وردتا فيما استعرضنا من شعر، ولنأخذ مثلاً صورة

رسمها عمرو بن الأسود، يقول فيها :

لما سمعت نداء مرّة علا   وابني ربيعة في الغبار الأقتم

فإننا هنا نجد تأييداً لما أشرنا إليه، ويزيد الأمر تأكيداً ماشكّله الكلحبة العرني، وقد أشار إلى تحذير منادي أو صريخ القوم من هجوم مباغت، يقول:

ونادى منادي الحيَ أن قد أتيتم   وقد شربت ماء المزادة أجمعا(٤٧)

أما صورة بشر بن أبي خازم فتوحي- بالإضافة إلى الاستغاثة- باللوم والأسى، يقول واصفاً مسرح الغزوة:

وكم من مرضع قد غادروها   لهيب القلب كاشفة القناع
ومن أخرى مثابرة تنادي   ألا خلَيتمونا للضياع

ويشير عنترة إلى صريخ القوم أو نذيرهم في هذه الصورة:

غدوا لما رأوا من حدَ سيفي   ذير الموت في الأرواح حادى

كما يشير إلى معنى استجماع الهمم وبث الحماسة من خلال النداء والدعوة إلى النزال والإقدام:

ناديت عبساً فاستجابوا بالقنا   بكل أبيض صارم لم ينجل

بل إن سيفه أيضاً يفعل فعله وكأنه قد ناب عنه في إنجاز مهمة الصريخ:

يضحك السيف في يدى وينادى   وله في بنان غيرى نحيب(٤٨)

ويتذكر عمرو بن معد يكرب فروسيته وشجاعته في مرحلة الشباب، وكيف كان يلبي نداء الحرب، ويبين لمن يعاتبه هذه الحقيقة التي غابت عن بال الأخير، فيقول:

أعاذل، أنما أفنى شبابي   ركوبي للصريخ إلى المنادي

ويقول في معرض حديثه عن الحرب، منددًا بأسلوب غير مباشر بمن لايستجيب لنداء الحرب، وقد أخذت الصورة الفنية شكل المثل والحكمة:

لقد أسمعت لو ناديت حيَا   ولكن لاحياة لمن تنادي(٤٩)

ولعلنا نلاحظ -هنا- أن الشعراء يرسمون في تشكيلاتهم وقائع الغزوات، ومعالمها ومايحيط بها، ويسجلون البطولة والهزيمة والانتصار، وتتناثر- داخل الأبيات- أطراف المعركة بما فيها من: مقاتلين ومقتولين ونساء وسبايا وخيل وسلاح ومكان

المعركة وزمانها أحياناً ونتائجها، وموقف الشاعر من كل ذلك، وإحساسه بكل حركة قد رآها وكل صوت قد سمعه، واستغلاله مخزونه المعرفي في رصد هذا كله، وتأسيساً على ذلك، فإن اختياره للألفاظ الدالة الموحية لابدّ أن يكون اختياراً موفقاً دقيقاً، ليكون مقنعاً في تجسيد مرئياته ومايصف ومايعرض من لوحات حرب ضروس.

ومن الألفاظ الصوتية التي تجد لها مكاناً في شعر الحرب، الفعل(دعا)، وتتضمن المادة أحياناً معنى النداء والرجاء، وتوحي بهذه المعاني صورة عرضها القتال الكلابي، ويبين فيها ندمه على قتل خصمه الشجاع، وقد أصرَّ الأخير على المنازلة، بتكرار نداء التحدّي أيضاً، وفي هذا الموقف الانفعالي والحماسي لابد أن يكون الصوت عاليا شديداً كما هو الحال في حالة الصراخ والصياح، يقول القتّال:

ولما دعاني لم أجبه لأنني   خشيت عليه وقعة من مصمَم
فلما أعاد الصوت لم أك عاجزاً   ولا وكلا في كل دهياء صيلم
ولما رأيت انني قد قتلته   ندمت عليه أي ساعة مندم

وفي هذا المضمون جاءت المادة بصيغة الاسم عند لبيد، يحكي فيها دعوة خصم مخوف الجانب، قد أجابه الشاعر للنزال، فقال:

ودعوة مرهوب أجبت وطعنة   رفعت بها أصوات نوح مسلّب

ويستخدم الخصفي الفعل الماضي بصيغة الجمع:

ويوم يودّ المرء لومات قبله   ربطنا له جأشا وأن كان مُعْظما
دعونا بني ذل إليه وقومنا   بني عامر، إذ لاترى الشمس منجماً(٥٠)

ومن الصور الصوتية الإنسانية التي تسمع في أرض المعركة، الصور التي توحيها الكلمات: زجر، تغمغم، تذمر، ضجيج، دمادم، عجيج، هجهجة، خوار، هزيز، صياح، استغاثة.

والزجر كما ذكرنا هو الانتهار بالنهي عن المضي في شيء برفع الصوت والشدة، أو هو الحث عليه، ولقد استخدم الزجر في أكثر من موضع، خاصة مع ذكر الخيل في الحرب، ومن ذلك ماقاله عامر بن الطفيل، حاثّاً حصانه على الإقدام حين رأى تراجعه خوفاً:

إذا ازورّ من وقع الرماح زجرته   وقلت له: ارجع مقبلاً غير مدبر

وتمدح بنت بدر بن هفّان قومها فتقول:

قوما إذا ركبوا سمعت لهم   لغطاً من التأبيه والزجر[٥١]

والشاعرة هنا ترسم صورة اختلاط الأصوات وجلبة المحاربين من خلال الألفاظ:(لغط) وهو الصوت المختلط المبهم الذي لايفهم، و(التأبيه) وهو التنبيه، ثم (الزجر) وهو الحث على السرعة إذا قصدت به الخيل، والنهي إذا قصد غيرها، وكلها تشير إلى الالتحام والكثرة والضوضاء.

أما(تغمغم)، وهو الكلام الذي لايبين وأصوات الابطال في القتال، فقد فضلّها عنترة لتلوين لوحته الحربية، فقال:

في حومة الموت التي لاتشتكي   غمراتها الأبطال غير تغمغم

وقد نسبه الأصمعي إلى عمرو بن الأسود، وإن كانت الروح لعنترة، وعند الأسعر الجعفي تأتي المادة على هذا النحو:

لايشتكون الموت غير تغمغم   حكَّ الجِمالِ جنوبهن من الشذى[٥٢]

واقتران اللفظ بكلمة(حك) يوحي بصوت غير واضح لاصخب فيه، والصوت في البيتين يبدو خفيضاً يكاد لايسمع ولعل كبرياء الأبطال تمنعهم من الجهر بشكواهم في وطأة المعركة خشية اتهامهم بالعيّ والضعف والجبن. أما(التذمر) فصوت رسمه عنترة بقوله:

لما رأيت القوم أقبل جمعهم   يتذامرون، كررت غير مذمَّم

والتذمّر- لغة- هو حضّ المقاتلين بعضهم بعضاً في الحرب، والتلاوم برفع الصوت في حالة العتاب أيضاً، ورفع الصوت في الحرب ههنا يقرّب صفة التذمر- من حيث درجة الصوت- من صفة الصراخ أو النداء المقصود به إثارة الهمّة والحث على الإقدام والمنازلة.

ودائماً يأتي عنترة بالصورة الصوتية التي توحي بوقع الأصوات الشديدة أو المرتفعة الدالّة على زخم الحركة واحتدام المعركة وتفاعل المقاتلين، والتحامهم الشديد، ولعل ذلك نلمسه في قوله:

وضجّت تحته الفرسان حتى   حسبت الرعد محلول النطاق

ويلاحظ هنا ربطه بين الضجيج والرعد، كما يلاحظ دقة ترتيب الألفاظ في التعبير

المتمثل في الشطر الثاني من البيت، فالرعد ليس عادياً وإنما منطلق من كل القيود، وإذاً، فإنّ صوته قوي شديد لايحدّه مساحة أو درجة، ووقعُ الضجيج هنا يبدو أقوى- من حيث الدرجة والصفة- من الضجيج الذي استخدمه في صورة أخرى تقول:

وتضجّ النساء من خيفة السبي   وتبكي على الصغار اليتامى

والضجيج هو الصياح ورفع الصوت والجلبة، وهو المضمون الذي يحرص عنترة على تشكيل صوره الصوتية من خلاله وخاصة في الصور الحربية، ومع أن اللون الصوتي المستخدم في الصورتين واحد هو:الضجيج"، إلاّ أنّ السياق هو الذي فرض الفرق في درجة هذا اللون الصوتي، فبينما هو عال جداً بحيث لانستطيع ضبط درجته في الصورة الأولى، فإنه في الصورة الثانية يبدو أقل ارتفاعاً مهما بلغ صوت النساء، صياحاً وبكاء، وعليه، فإن ترتيب الألفاظ في اللوحة الفنية الواحدة هو العامل الأساسي في تحديد المضمون، الذي يرصد الصوت بكل دقة، ومهارة المبدع هي التي تؤدي الدور المهم في تجسيد الصوت بحيث يبدو مسموعاً بدرجته وصفته، بشدته ورقته، بعلوه وانخفاضه، بجماله وقبحه، بصفائه واختلاطه، ومن ثم تبدو ملامحه واضحة، سواء أكانت ملامح هادئة أم أكثر توهّجا وحيوية تصل إلى درجة الصخب، ويؤكد هذا قول عنترة أيضاً:

وفرّقت جيشا كان في جنباته   دمادم رعد تحت برق الصوارم

وكلمة(دمادم) تشعر بقوة الصوت وشدة وقعه، لاقترانها بكلمة" رعد"، والفعل (دمدم)- لغة- يعني: طحن وأهلك، وللطحن صوت وشدة ووطأة ثقيلة، وقد ساعد السياق على إضفاء صورة تضغط على القلب وتقود إلى حبس النفس، وهكذا. وبفنيّة تعرف سرّ اللفظ وموقع القوة في اللغة، استطاع عنترة أن ينقلنا إلى قلب المعركة، نشاهد مايشاهد، ونسمع كما يسمع، بل ربما نحمل السلاح معه ونركب الخيل ونكرّ ونفرّ، ونقبل وندبر، ونردد معه قوله:

أطيب الأصوات عندي   حسن صوت الهندواني
وصرير الرمح، جهرا   في الوغى، يوم الطعان
وصياح القوم فيه   وهو للأبطال داني
أسسمعاني نغمة الاس   ياف حتى تطرباني

والمفردات الصوتية هنا منوعة، منها الهادئ الذي يبعث على الراحة والاسترخاء بحيث يطرب، ومنها مايستفز الهمّة والمشاعر، ويثير الأحاسيس المتوثبة، وعجيب أمر عنترة في هذا فهو يسمع طعن الرماح وضرب السيوف نغمًا مطربًا يدغدغ سمعه بأحلى الأصوات وأطيبها، بينما الرمح يصرّ جهرًا، والصرير يوحي بصوت ناب (نشاز)، ثم يُدْخِل صوتًا آخر هو الصياح، وهو صوت شديد يشعر بعدم الراحة، فكيف جمع عنترة بينّ النغمات الموسيقية المريحة التي تُشْعِر بالرضا والسعادة أو النشوة، وبين أصوات تثير الأعصاب وتصمّ الآذان وهو للأخيرة مرتاح وبها سعيد غير كل الناس، وتعليل ذلك تكوين عنترة النفسي، ذلك التكوين المتوثب الحيوي حيوية كلها عنفوان، عنفوان قدّم لنا إيقاعًا صاخبًا صادرًا من الجوّ العام للمعركة، يُرَى فيه المقاتلون والصرعى والنساء المعولات والصواهل، يلفّهم الضجيج، وتوجههم الخصومة.

ذلكم هو عنترة، الذي يملك الإحساس القوي بالصوت، في شدته وضعفه، في هدوئه وصخبه، في علوه وانخفاضه، هو إحساس نابع من نفسية متوثبة، تعشق الحركة والحيوية حتى وإن كانتا داميتين.

وأما عمرو بن معد يكرب، فيرى أن الفعل "عج" قد يعطي صورته الصوتية زخمًا لرسم لوحة لنساء بني زياد في موضع يقال له(الأرانب)، وكان مكانًا لغزوة قام بها عمرو ضد بني الحارث، فأصاب فيهم، فقال متفاخرًا:

لما رأوني في الكتيبة مقبلا   وسط الكتيبة مثل ضوء الكوكب
تركوا السوام لنا، وكل خريدة   بيضاء خرعبة وأخرى ثيّب
عجّت نساء بني زياد عجة   كعجيج نسوتنا غداة الأرنب

والعجة والعجيج الصياح والجلبة، وهو في هذا يقرب من مضامين عنترة في انتقائه للفظ(ضجيج)، واقتران لفظي(عجيج، وضجيج) بالنساء يوحي بصوت الجزع المشقة والاختلاط والفوضى والارتباك عند حدوث مكروه يصيب النساء بالأذى وربما الأسر أو الثكل، وكلها توجب استخدام هذين اللفظين اللذين يشتركان في حرفين هما (الجيم) وهو حرف شديد مجهور، و(الياء)، ويفيد الإطالة في زمن النطق، ومن ثم امتداد الصوت الجَزِع المكروب، فإذا عرفنا أن العين هو صوت حلقي

احتكاكي مجهور بين الشدة والرخاوة، وأن الضاد صوت شديد انفجارى مجهور، فإننا نجد أن هناك تلاقيًا بينهما في الجهر، وفي الشدة مع تفاوت النسبة بدرجة بسيطة، ومن ثم فإن تكوين الكلمتين: ضجيج وعجيج، يوحي بتشابه الحالة النفسية في موقفين تبدو النساء فيهما العامل المشترك، وأرضية اللوحة واحدة هي المعركة، وعليها تتعرض النساء للتطاول والاستباحة المؤلمة المهينة، وهكذا نرى أن استخدام بعض المفردات دون غيرها في مواقف معينة هو تبع للجو النفسي في الموقف، والصورة الشعرية تأتي لتجسيد معني أو فكرة أو إحساس أو جو نفسي.

والجو النفسي- في الحرب عادة- يكون مشحونًا صاخيًا يضج بالأصوات المفعمة بالخوف والألم والتأهب والدموع والحماسة والإحجام، وأظهر الدموع هنا هي دموع الثكلي، وعليه فإن الصور الصوتية التي سجلها الشعر الجاهلي للبكاء كثيرة كثرة غزواتهم ووترهم، خاصة أن البكاء كان من ضمن مراسم الموت، بل الأهم لاسترضاء روح الميت وتلافي غضبه، لاسيما وأنه كان يُصْحَب بذكر محاسن الميت وهذا الذكر شعيرة جنائزية كان البابليون القدماء يطلقون عليها اسم(شعيرة ذكر الاسم)،ويعتقدون- كما هي عند عرب الجزيرة- أن إهمالها يدفع بروح الميت إلى الخروج على شكل هامة أو طير ليعبث بالأحياء، وينغص عليهم هدوءهم، ولذا فإن البكاء – وهو الركن الاساسي في هذه الشعيرة- لوّن كثيرًا من صورهم الفنية في شعر الحرب،ولعل الخنساء هي الأكثر رسما للّوحات البكائية هذه.

ويبدو صوت البكاء مسموعًا من خلال عدة صور، منها صورة النائحات، والناديات وقريبات الفقيد، ومنها صورة الاستبكاء كأن يستبكي الشاعر الأرامل والأيتام والفقراء، وأبناء السبيل والضيفان وآخرين ممن كان فضل الفقيد يصلهم وخيره يعمهم.

وحين نتبادل الحديث مع الشعراء في هذا المضمار، يقابلنا لبيد بن ربيعة ليرينا لوحته الفنية التي تظهر النائحات معدّدات، وموكب النواح والندب قاتمًا مهيبًا يشعر بالرهبة، ونسمع من خلالها صوته آمرا بنيته بالمشاركة، **فيقول:**

قوما تجوبان مع الأنواح
في مأتم مهجَّر الرواح

وقينة ومزهر صداح

وهو هنا يشير إلى من كان له علاقة بالميت، ومن هؤلاء القينات اللواتي كان يغشي دورهن للسماع والطرب والاستمتاع بمجالس الأنس، وهو في صورة أخرى يصف النائحات فيقول:

الباعث النوح في مآتمه   مثل الظباء الابكار بالجرد

ثم يحدد المكان:

ونائحتان تندبان بعاقل   أخا ثقة لاعين منه ولا أثر

ثم يعين اسم النائحة ويذكر محاسن المتوفى وذلك بقوله:

يامَيّ قومي في المآتم واندبي   فتي كان ممن يبتني المجد أروعا
وقولي: ألا لايبعد الله أربدا   وهدّى به صدع الفؤاد المفَجعا(٥٣)

وإيحاء الصور يقضي بأن هناك صوتًا حزينًا مصحوبًا بالدموع، وهو مايتضمنه لفظ(اندبي)، فإذا أضفنا(المأتم) وهو الجماعة من الناس في حزن غالبًا، ثم(النوح والنائحات والأنواح)، والنياحة هي اشتداد البكاء بصوت، فإننا نظفر بلوحة صوتية قائمة تجمع مفردات الحزن والأسى التي يختلط فيها الكلام بالدموع والآهات ولعل بعضها يتخذ طابع الشدة والصراخ، ولعل صورًا أخرى أيضًا تضيف إليها صوت التهديد والوعيد، خاصة إذا كان الفقيد ذا مكانة، ومات مقتولاً.

ويكوّن طرفه تشكيلاً للنادبات بقوله:

إذا الصعب ذو القرنين أرخى لواءه   إلى مالك ساماه، قامت نوادبه

ويزيد عامر بن الطفيل في مفردات الصورة الصوتية، بإضافة توجع النادبات، واعوالهن برفع الصوت والصياح والرنين، وذلك لأن الفقيد مات مقتولاً، وهو بهذا حقيق برفع الصوت والعويل في المشهد الحزين، يقول:

تركت نسوته لهنّ تفجعَ   يندبنه أصلًا بنوح معول

ثم يكرر مؤكدًا:

تركنا دورهم فيها دماء   وأجساد فقد ظهر العويل

ويبرز عناصر المشهد:

تركت نساء ساعدة بن مرّ　　لهن لدى مزاحفه عويل(٥٤)

أما عنترة فيستعرض ملامح بطولته من خلال مبالغته في القتل وترك النساء باكيات حزينات، يقول:

وكم بطل تركت نساءه تبكي　　يردّدن النواح عليه حزنا

ويقول مخاطباً عبلة التي يحرص على إظهار بطولته أمامها:

ياعبل كم من حرّة خليتها　　تبكي وتنعي بعلها وأخاها
وكم خلفت من بكررداح　　بصوت نواحها تشجي الفؤادا

وهو- هنا- يؤكد على ذكر البكاء والنواح بحيث يقطعان نياط القلوب، خاصة إذا كان بكاؤهن مصحوباً باللطم وضرب الصدور، كما هي الحال في الصورة الصوتية التي رسمها عمرو بن معد يكرب لمشهد مماثل، بقول رائياً صديقه:

وكنت إذا نهضت به لقوم　　تجاوب صوت نوح بالتدام

وعند لبيد:

ودعوة مرهوب أجبت وطعنة　　رفعت بها أصوات نوح سلَب(٥٥)

وعند حسان في قوله:

يامَيَ قومي فأندبي　　بسُمَيْرةِ شجو النوائح
كالحاملات الوقر بالثقل　　الملحات الدوالح
المعولات الخامشات　　وجوه حرَات صحائح

وفي صورة أخرى يقول الأفوه الأودي:

فنائحة تبكي وللنوح درسه　　وأمر لها يبدو وأمر لها بسرَ

ويبكي زهير إبن جذيمة العبسي ابنه شأساً قائلاً:

سأبكي عليه إنْ بكيت بعبرة　　وحقَ لشأس عبرة حين تسكب(٥٦)

والبكاء في حالة ندب عزيز كثيراً مايصحبه الصوت، سواء أكان صادراً عن كلام يعدد محاسن الفقيد أم صادراً عن نواح فعلي، وهذا مانلمحه في شعر الرثاء عادة.

ويشارك علقمة الفحل في المعرض الصوتي، إذ يعرض لوحة فنية، موضوعها رثاء قتلى قريش يوم بدر منهم عتبة وشيبة ابنا ربيعة، ويظهر فيها الحمام الباكي

الحزين، والنوائح، ومخاطب يطلب الشاعر منه البكاء أيضاً، وهاهو ذا يرسم لوحته:

ألا بكيت على الكرام بني الكرام أولى الممادح
كبكا الحمام على فروع لأيك في الغصن الصوادح
يبكين حزنى مستكينات رحن مع الروائح
أمثالهن الباكيات المعولات من النوائح
من يبكهم يبك على حزن ويصدق كل مادح[٥٧]

أما الخنساء- سيدة الصور الباكية الحزينة- فندخل لوناً آخر من ألوان الصوت الباكي، باستخدام (الحنين) وهو الشديد من البكاء المرجَع الصوت، و(الرنين) وهو الصيحة الشديدة والصوت الحزين عند البكاء المصحوب بالشهيق، وبذا تبدو درجات وصفة الصوت أكثر تحديداً، تقول:

فنساؤنا يندبن نوحا بعد هادية النوائح
يحنَن بعد كرى العيون حنين والهة قوامح

وفي صورة ثانية:

تبكي خناس فما تنفك ماعمرت لها عليه رنين وهي مفتار

وفي ثالثة:

رنينًا ومايغني الزنين وقد أتى بموتك من نحو القريَة حامله

ثم تولول وتتلفَت راثية:

ويلاى مارحم ويلا ليه إذ رفع الصوت الندى الناعيه .

وتختم المشهد فتقول:

فلما سمعت النائحات ينحنه تعزَيت واستيقنت أن لا أخا ليا

وتأتي ليلى الأخيلية بلون صوتي آخر، حين تستخدم(الهتاف)، وتوحي الكلمة بسماع صوت دون رؤية مصدره كما توحي بالنداء والدعاء والصوت العالي، تقول راثية توبة:

كم هاتف بك من باكٍ وباكية ياتوب للضيف إذ تدعى وللجار

وتأرق صفية بنت عبد المطلب حين تسمع صوت النائحة فترثي أباها باكية:

أرقت لصوت نائحة بليل   على رجل بقارعة الصعيد(٥٨)

ومضامين الأبيات تشير إلى صوت البكاء والنواح تصريحاً أو تلميحاً، كما في صورة عبيد بن الأبرص حين جسّد صورة النساء اللواتي يبكين قتيلاً جندله الشاعر:

إذا جاء سرب من ظباء يعدنه   تبادرن شتى كلهن تنوح

وقد يكون النواح في حالة فراق سفر ورحيل لافراق موت، ونرى هذا المضمون عند عنترة في معرض غزله غالبًا، كما في قوله:

وناحت وقالت كيف تصبح بعدنا   إذا غبت عنا في القفار الواسع

والبكاء- كالنواح- يوحي بالصوت إيحاء عند عبيد أيضًا، ونجد هذا الملمح في صورته الفنية على النحو التالي:

فليبكهم من لايزال نساؤه   يوم الحفاظ يقلن أين المهرب(٥٩)

وفي القول إيحاء بالصوت، وقد ورد هذا اللفظ كثيرًا في الشعر الجاهلي كما سيأتي لاحقًا. والقول مصحوبًا بالبكاء يؤكد أن البكاء كان بصوت في هذه الصورة وفي غيرها خاصة إذا كان صادرًا من نائحات أو نادبات كما رأينا، ويؤكد هذا المضمون الشاعر المفضّل النكرى بقوله:

يجاوبن النياح بكل فجر   فقد صحلت من النوح الحلوق

ولاتصحل الحلوق أو تبحّ إلاّ إذا أكثر الإنسان من الكلام أو الصياح، ومادام الموقف بكاء هنا، فإنه- بكل تأكيد- بكاء مصحوب بصوت قاد إلى بحّة الحلوق، وإن كان عمرو بن كلثوم ينفي ويستبعد- إباءً وتماسكاً في تحمل المصائب- أن تنوح نساء قومه أو يضجّ أبطالهم من القتل، يقول في ذلك:

معاذ الإله أن تنوح نساؤنا   على هالك أو أن نضجّ من القتل

وهم- في هذا- على خلاف نساء جساس بن مرّة، إذ يعترف بأن نواحهنّ علني، تحسّرا وألمًا، يقول:

وماتنفك نائحة تعزى   بما ندبت وتعلن بالنواح

أما الحارث بن عبّاد، فإنه يرى أن القتيل يستحق كل هذا البكاء جهرًا، ولذا يقول:

وكلبا تبكي عليه البواكي   وحبيب هناك يدعو العويلا(٦٠)

والألوان الصوتية (تبكي، البواكي، يدعو، عويلا) كلها تركَز على أن الصوت أساسي في بكاءِ الميت، خاصة إذا كان من الرؤساء أو العظماء، قياماً بواجبه وإرضاء لروحه وهامته.

أما صورة خراشة بن عمرو العبسي، فتشبه- من حيث المضمون- صورة المفضل النكرى، مشيرًا إلى المقتلة العظيمة التي أنزلوها بالعدو، بحيث تركوا النسوة ثكلي يبكين قتلاهن بحرقة، والألفاظ(عنوة ، تجاوب)- في الصورة- توحي بالجهر:

ونحن تركنا عنوة أمَ حاجب   تجاوب نوحا ساهر الليل ثكَلا

إن هذه الجراح بإيقاعاتها النفسية والانفعالية تشكل مضامين الشعر الحربي الذي انتشر البكاء بين صوره الفنية بشكل نمطي تتشكل من خلاله تجربة الشاعر الفنية والتي ينصهر فيها وجدان الجماعة في تلك الحقبة من التاريخ|العربي، وقد يأتي (البكاء) في حالات أخرى غير الندب والنواح، مثلما نرى عند أوس- كما يبدو- وذلك في قوله:

فلم أر يومًا كان أكثر باكيا   ووجها ترى منه الكآبة تُجْنَب

ولئن كان هذا البكاء يسمع عند الأفوه في تشكيله الذي استخدم فيه اللون الصوتي (مرنَات) بدلاً من النوح، يقول راثيًا:

فرمَوا له اثوابه وتفجَعوا   ورنَ مرنَات وثار به النفر

ولاشك في أن الألوان الصوتية التي استخدمت فيما سبق من صور فنية توحي بالصوت الظاهر، وهي ألفاظ يكثر من بينها:(النواح، البكاء، الندب، العويل، الرنين، الحنين، الولولة) وكلها- بلا شك- تحمل للسمع صوتًا يوحي بالارتفاع مع تفاوت في درجاته. وهذا وهناك ألفاظ أخرى شكلَت بعض الصور الحربية تشكيلاً دلاليًا ذا قيمة إنسانية، وكان لكل صورة سياق وخصوصية يحددان معجم الشاعر الفني، ويميزان تشكيلاته-برغم تشابهها - عن غيرها. فالشنفرى الصعلوك يرسم تشكيله مستخدما" الهجهجة" بدلاً من الزجر، في تصوير لوحة حربية أو بمعني أدق في تصوير أحداث غزوة:

فثاروا إلينا في السواد فهجهجوا   وصوَت فينا بالصياح المثوَب(٦١)

أما البراض الكناني فيصف قتله لأحد الأعداء، ويلَون صورته الصوتية باللفظ

(خوار)، وهو في الأصل صوت الثور وما اشتد من صوت البقرة والعجل، ولكن الشاعر استخدمه ليحدد- بدقة- ملامح الصوت الصادر من المقتول لحظة النزاع، والصوت- في هذه الحالة- كثير الشبه بالخوار، ولنلق نظرة على لوحة الشاعر وإن كانت المبالغة فيها ظاهرة:

علوت بحد السيف مفرق رأسه　　فأسمع أهل الواديين خوارا

وإذًا، فإن الذبح بالسيف هو سبب الخوار، وذلك لأن النزاع العادى يختلف- من حيث ملامح ودرجة الصوت- عن نزاع المذبوح، وعليه، فإن السياق تدخَل في تحديد هذه الملامح، فإذا اختلف السياق والموقف اختلف التصوير، والمفضل النكرى- حين يصور دوران المقاتلين في الساحة- يرى أن الهزيز أقرب إلى الدقة في هذا المشهد من غيره:

كأنّ هزيزنا يوم التقينا　　هزيز أباءة فيها حريق(٦٢)

فهو هنا يجعل صوت دورانهم مثل صوت أجمة القصب المشتعلة، فإذا عرفنا أن الهزيز أصلاً هو صوت دوران الرحى أو صوت حركة الريح، والصوت فيهما متقطع متذبذب عادة، فإن صوت دورانهم المكّون من(صوت السلاح المختلط بوقع الأقدام وغيرهما من أصوات متقطعة ومتغيرة) شبيه بصوت دوران الرحى أو صوت الريح المتقطع، وإذا كان صوت أجمة القصب المشتعلة متقطعًا أيضًا كما نعلم، فإن تكوين الصورة بهذا الشكل- من خلال ألفاظ منتقاة ومرتبة بسياق على هذا النحو- تكوين مقبول شكلاً ومضمونًا، نجح الشاعر من خلاله في أن يسمعنا الصوت كما أحس هو به، وكما أراد له أن يبدو في سياقه.

وقد يستخدم الشاعر صوتاً آخر في تلوين تشكيله الفني، كالفعل(استغاث) مثلاً، ومعناه(صاح واغوثاه) والصياح هنا مصحوب بكلام معين يشير إلى ضعف المستغيث وربما خوفه، خاصة إذا كان المستغيث أقل مكانة ومقدرة من المغيث، وهذا المضمون حفلت به صورة تأبط شرًا حينما وصف رئيس الصعاليك، وكيف استعان به على شدته، يقول:

سبّاق غايات مجد في عشيرته　　مرجّع الصوت، هدًا بين أرفاق
فذاك همّي وغزوى أستغيث به　　إذا استغثت بضافي الرأس نغاق

وإذا كانت هذه الأصوات الإنسانية تشكل جزءًا كبيرًا من الصور الصوتية الحربية، فإن(صهيل الخيول) يشكل مساحة بارزة من هذه الصور، ويذكر الصهيل منفردًا كما يذكر موصوفًا، فعامر بن الطفيل يذكر انتصاره في غارة على بني عابس، ويرسم لوحته على النحو الآتي:

لنا في الروع أبطال كرام   إذا ما الخيل جدّ بها الصهيل

وإدخال" جدّ بها" في السياق يوحي بتتابع الصهيل وإن لم تظهر درجته، أما عبيد فيجعل(صهيل الخيول) مقرونًا بالفخر، ولعل ذلك يوحي بصوت منتش له وقع متقطع سريع الاهتزازات، خاصة وأن الخيل كانت مسرعة كما تبدو في هذه الصورة:

لاحقات البطون يصهلن فخرا   قد حوين النهاب بعد النهاب

فإذا كانت خيل عبيد تصهل فخرًا، فإن خيل عنترة تصهل خوفًا لشدة الالتحام، ولذا فإن صهيلها يبدو مغايرًا:

وتصهل خوفًا، والرماح قواصد   إليها، وتنسلّ انسلال الأراقم(٦٣)

ويطلق أبو دؤاد الأيادى على الخيل اسم(الصواهل) ويقرنه بالفعل(تسمع) ومفردات صوتية أخرى تصور احتدام المعركة مثل(لجب، حنين، إرزام)، فيقول:

لجب تسمع الصواهل فيه   وحنين اللقاح والارزام

وتصهل خيل دريد بن الصمة، وتبدو على هذا الشكل:

يحارب جُرْدًا كالسراحين ضُمَّرًا   ترود بأبواب البيوت وتصهل(٦٤)

أما عامر، فيجعل الصهيل كالرعد، وبذا يحدد صفة الصوت ودرجته، والصورة الفنية متكاملة تشير إلى ارتفاع الصهيل:

وأثارت عجاجة بعد نقع   وصهيل مسترعد فاكفهرت

ويحدد لبيد صفة الصوت باستخدام الصفة(أجش) والأجشّ هو الصوت الغليظ فيه بحة يخرج من الخياشيم، ويمتاز بالشدة، وإن لم تعرف درجة الشدة هذه، ولاارتفاع الصوت أو انخفاضه:

بأجشّ الصوت يعبوب إذا   طرق الحيَّ من الغزو صهل

ومثلها لوحة الكلحبة العرني، فصوت حصانه أجش .. ذلك الحصان الضخم الشديد الذي يسود الخيول، ويبدو على النحو التالي:

يعدو به قارح أجشَ يسود الخيل نهد مشاشه زَهِم(٦٥)

والصهيل الأجشَ الذي يصدره حصان مزرّد بن ضرار غريب، إذ أن وقع هذا الصهيل في أذن صاحبه مزامير وجلاجل، وهي صورة للصوت غريبة فلّما وردت في الشعر الجاهلي، بل لعلها الوحيدة التي تخيلها مزرّد، وسمعها مقطوعة موسيقية يشترك في عزفها المزامير والجلاجل، ويصدرها حصانه نغمة صورها على النحو التالي:

أجشَ صريحىَ كأن صهيله مزامير شَرْبِ جاوبتها جلاجل

ولاشك في أن الحالة النفسية للشاعر تتدخل في تحديد إطار الصور الصوتية واختيار ألوانها الفنية، وهذا مالمسناه فيما سبق من صور الصهيل المختلفة. ويلاحظ أوس بن حجر اختلاف درجة صوت الحصان حين يعدو، ودرجته حين يقف، من حيث الارتفاع والشدة، وذلك في صورة يصف فيها حصانه السريع ويتذكر كيف نجّاه وهو يجري، وكأنه يلتهب التهاب الميسم في الوبر، يقول:

نجاك جيّاش هزيم كما أحميْتَ وسْطَ الوبر المُيسما

ويفضل امرؤ القيس لفظ(اهتزام) لوصف حصانه، فيقول:

على العقب جيّاش كأن اهتزَامه إذا جاش فيه حميه غلي مرجل

أما عمرو بن معد يكرب فيفضل الفعل(تهزّم) ليصف صوت جري حصانه، وكأنة رعْدَ مصاحب لمطر مثوال أحدث سيولاً جارفة، وهي صورة تشبه في مضمونها صورة عامر التي أشرنا إليها سابقًا، يقول:

إذا ما الركض أسهل جانبيه تهزَم رعد مُبْترِكِ جلَاح(٦٦)

ومن الملاحظ في البيتين السابقين أن استخدام مادة(هز م) يشير إلى شدة وقع أقدام الخيل في حالة الجرى السريع، كما يشير إلى تلاحق الخطوات وهي حالة تؤدي عادة إلى ارتفاع صوت هذا العدو بشكل لافت، وقد يؤكد هذا مارسمه عنترة، وإن كان قد آثر استخدام(الصواعق) بدلاً من الرعد في تحديد ملامح الصوت التي تبدو شديدة جدًا في صورته الفنية، يقول:

وحوافر الخيل العتاق على الصفا مثل الصواعق في قفار الفدفد

بينما يستخدم(الرعد) في صورة أخرى ترصد صوت ركض الخيل في قوله:

طرقت ديار كندة وهي تدوي   دويَ الرعد من ركض الجياد

والصور السابقة تجتمع عل وصف عدو الخيل، وشدة الصوت التي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالسرعة وجدّية الموقف، حيث تكون السرعة عنصراً مهماً في إحراز السيطرة على جوّ المعركة، والفوز فيها إذا اشتد الالتحام، أما إذا كان الموقف مختلفًا، فإن الصوت يكون مختلفًا، إذ يكون وقع أقدام الخيل خفيفًا كحفيف وقع القطر، كما هو عند عمرو بن معد يكرب إذ يصف ركض فرسه بقوله:

إذا ضربت سمعت لها أزيزًا   كوقع القطر في الأدم الجلاد(٦٧)

والأزيز صوت غليان القدر، والرعد البعيد، وهما صوتان خفيفان ضعيفان، واقترانهما بوقع المطر– وهو صوت خفيف ضعيف أيضًا– يعطي الشاعر دقّة في الوصف، ويجعل التشبيه هنا منطقيا ومعقولا، وذلك لأن التجانس محقق، وهذا التجانس نلمسه أيضًا في صورة البيت نفسه– حسب رواية أخرى، إذ اتي فيها البيت على النحو التالي:

إذا ركضت سمعت لها وئيدا   كوقع القطر في الأدم الجلاد

ومعروف أن للجلد اليابس الصلب صوتًا ملموسًا وإن كان ضعيفًا لايضاهي أي صوت لجري الفرس فيما سبق من أبيات لعمرو نفسه ولغيره. فإذا انتقلنا إلى الأعشى نجده يستخدم(الصلصلة) وهي الصوت المرجّع المضاعف، ويرسم صورته على هذا النحو:

عنتريس تعدو، إذا مسهَا الصوت كعدو المصلصل الجوّال

وترثي ليلى الأخيلية، فتصف عدو الخيل دون الإشارة إلى صفة الصوت أو درجته:

وللبازل الكوماء يرغو خُوارها   وللخيل تعدو بالكماة المشاعر(٦٨)

أما امرؤ القيس فيسمع صوت وثبة فرسه مثل معمعة السعف الذي يحترق، فيقول:

سبوحًا جموحًا واحضارها   كمعمعة السعف الموقد

ونلاحظ درجات متباينة لصوت العدو، تتراوح بين الخفة والشدة، والارتفاع والانخفاض، مما يدل على أن إحساس العربي الجاهلي بالصوت إحساس مرهف

استطاع رسمه باقتدار ودقة، ومن هنا، فقد سَمع للخيل صوتًا آخر - غير ماذكرنا- وكان(الحمحمة)، وهي دون الصهيل، وعرّ الفرس حين يقصّر في الصهيل ويستعين بنفسة كما يقول ابن منظور، ويستخدم عنترة اللفظ(تحمحم ، وحمحم) في بيتين أحدهما:

فازورَ من وقع القنا بلبانه　　　وشكا إليّ بعبرة وتحمحم

والآخر:

قحمت بها بحر المنايا فحمحمت　　　وقد غرقت في موجه المتلاطم

وبطولة عنترة- هنا- واقتحامه بحر الموت، لم يمنع حصانه من الشكوى، فوطأة المعركة شديدة، والشاعر غير مكترث والحصان مدرك لما هو مقدم عليه، ومن ثم لم يجد بدًا من الحمحمة، تلك التي أحسّ بها الشاعر، ومع ذلك مضى إلى سبيله رغم توسلات هذا الحصان.

ومع أن اللفظ(حمحم) ألصق بالخيل منه بالإنسان، فقد استخدم ذو الإصبع العدواني هذا الفعل بصيغة المضارع- في صورته إذ قال:

إني رأيت بني ابيـ　　　ـك يحمحمون إليّ سوسا(٦٩)

وهي صورة تشعر بتقارب صوت الإنسان والحصان في هذا اللون الصوتي، إلاّ أن البيت يشعر بأن حمحمة هؤلاء تتضمن الغيظ، بينما حمحمة الحصان تتضمن الرجاء والإرهاق، ولعل مايجمع بين الموقفين الانفعاليين هوعدم الرضا. ومن الملاحظ أن بعض المفردات الصوتية ترد في الصور الإنسانية والحيوانية للصوت في حالات المواقف المتشابهة، أو المتقاربة.

وللخيل صوت آخر سمعه عبيد بن الأبرص، وهو(الحسّ ، والحسيس) فجعل يرسم ويقول:

يدبّ من حسّها دبيبا　　　والعين حملاقها مقلوب
فاشتال وارتاع من حسيسها　　　وفعله يفعل المذؤوب

والحس والحسيس هما(الصوت الخفي، والحركة، والرنّة)، وهما- في هذا- صوتان مخالفان للصهيل والحمحمة، وإن كانا يتميّزان باختلاف الدرجة والشدة.

وقد يستشفّ الصوت من خلال ألفاظ أخرى ترصد صوت الخيل، ومن ذلك ما

استخدمه الحارث بن وعلة الجرمي في صورته:

ولما سمعت الخيل تدعو مقاعسا   تطالعني من ثغرة النحر جائر(٧٠)

والدعاء ألصق بالإنسان، ويشير إلى النداء، وعليه، فإن استخدامه في صورة الخيل نوع من المجاز وليس حقيقة، ولكنه- مع ذلك- يشير إلى صوت ما بأسلوب غير مباشر. وكثيراً ما يأتي مثل هذه الألفاظ في صور الخيل الصوتية لتدلّ على أن الحرب قد وقعت، ومن ثم فإن الخيل تدعو المقاتلين إلى المنازلة، تعبيراً عن نداء الواجب لحماية الديار والأهل من العدوان القائم أو المحتمل.

ويمضي الشاعر الجاهلي يرسم الصور الصوتية التي تسمع في ساحة المعركة بكل لون يتأتي له ويشعر أنه أكثر دقة- من غيره من الألفاظ- في تصوير مايريد تصويره. ويسمع أصواتًا ليس مصدرها الخيل، فيلتفت لمعرفة مصدرها الحقيقي، فيرى السيف والرمح والدرع والخوذة والقوس وغيرها، وتتوزع الأصوات في أذنه أنغامًا ملوّنة بالقوة أحيانًا وبالضعف أحيانًا أخرى، وبالعلو أو الانخفاض مرة، وبالخفة أو الشدة مرة ثانية، وهكذا ينصت الشاعر، فيسمع شهقة طعنة، ونئيم قوس، ووقع رماح، ونغمة سيف، ورنّة هندى، وخشخشة درع. ويبدو- من بين هذا كله- أوس بن حجر وهو يلقي السمع لطعنة حسبها(شهيقًا)، فيأخذ ريشته ويرسم:

وفي صدره مثل جيب الفتا   ة تشهق حينًا وحينا تهرّ

أما عنترة فيسمع لها(جرسًا)، فيقول:

برحيبة الفرغين يهدى جرسها   بالليل مُعْتَسَ السّباع الضرَم

ويذكر دريد بن الصمّة الطعن دون تحديد صوته، فيقول:

ويوم طعن القنا الخطّي تحسبهم   عانات وَحْشٍ دهاها صوت منذعر(٧١)

ويستخدم محرز بن المكعبر الضبي اللفظ(ضرب) مشيراً إلى الطعن من خلاله، ويبدو ذلك الطعن شديداً بحيث تصيح الهام من شدته:

دارت رحانا قليلاً ثم صبّحهم   ضرب يصيّح منه حلّة الهام

وقريب منه قول النابغة، وإن بدا أكثر غرابة:

بضرب يزيل الهام عن سكناته   وطعن كايزاغ المخاض الضواب

والطعن والضرب يرتبطان بالسيوف أو الرماح عادة، ولاشك في أنهما يتضمنان

معنى الصوت- وإن كان يبدو خفيضًا- خاصة وأنهما في ميدان المعركة، حيث الضجيج والعجيج والأنين ووقع السيوف وطعن الرماح، وأصوات ملَوّنة بين العالي والخفيض، ولعلّ صورة عنترة تؤيد وجود هذا الصوت الضعيف، إذ يقول:

واسكُتِ كلُ صوت غير ضرب   وعترسة ومرميَ ورامي

ويجمع بين وقع الرماح والسيوف، فيقول:

وأقبلت الخيل تحت الغبار   بوقع الرماح وضرب الحداد(٧٢)

وللسيوف وقع- كالرماح- عند الحارث بن حلزة أيضًا، وقد حدد نوع صوته ودرجته:

وحسبت وقع سيوفنا برءوسهم   وقع السحاب على الطراف المشرج

ويستخدم حاتم الطائي(الضرب) في صورة أخرى أيضًا:

لما رأيت الناس هرّت كلابهم   ضربت بسيفي ساق أفعى فخرّت

ويؤكد عنترة وجود أصوات للرماح والسيوف إذ جمعها في صورة صوتية متداخلة، تشير إلى طبيعة تكوينه النفسي تلك الطبيعة التي تعشق الفروسية مهما جرت عليه وعلى غيره من متاعب وأخطار، يقول في صورته:

أطيب الأصوات عندي   حسن صوت الهندواني
وصرير الرمح، جهرًا   في الوغى، يوم الطعان
وصياح القوم فيه   وهو للأبطال دانى
أسمعاني نغمة الأسـ   ـياف، حتى تطرباني(٧٣)

ولقد حدد الأصوات هنا، فصوت السيف حسن في أذنه، ونغمة وقعه تطربه، وصرير الرمح عنده أطيب الأصوات، مثله مثل صوت السيف وصياح القوم، وقد جعل من كل هذه الأصوات مقطوعة موسيقية متجانسة الألحان في سمعه هو، نخلبه اللب فتأسره بأجمل الأصوات حسب رأيه. ولئن كان وصفه لصوت السيف عامًا، جعله نغمة تطربه، فإنه حدد صوت الرمح فجعله صريرًا، والصرير هو كل صوت ممتد، ويلاحظ أنه ربط بين الصرير والجهر والطعان، مما يوحي بالعلاقة بين الصوت والطعن.

أما الاعشى فيجعل للرماح(أطيطًا)، والأطيط- لغة- تمدّد النسع وأشباهه،

وصوت الظهر والبطن والامعاء من الجوع أيضاً، وحنين الإبل الممتدّ، يقول في صورته الصوتية ذاكراً ناقة شديدة:

مفرّجة يئط النسع فيها   أطيط السمهرية أن تقاما

والبراق بن روحان من ربيعة- مثله مثل عنترة- يجعل لضرب السيف نغماً وفصاحة أيضاً، فيقول:

ودارت رحى الحرب المشيبة للفتى   وهالت ذوي الألباب تلك المواقف
بها نغم الأسياف تنطق بالفلى   فصيحات حدّ ثائرات خفائف

ويرسم عمرو بن معد يكرب صورة صوتية لسيفه، فيسمع لصوته رنّة تارة، وخفخفة تارة أخرى، والرنّة- لغة- هي الصيحة الشديدة وهي والرنين والأرنان الصوت الحزين عند الغناء أو البكاء، وقد ورد اللفظ في اللغة مع القوس، في إنباضها، والمرأة في نوحها، والحمامة في سجعها، والحمار في نهيقه، والسحابة في رعدها، والماء في خريره، أما الخفخفة فجاءت في وصف الحبارى والضبع والخنزير وصوت الثوب الجديد والقرطاس إذا حركته، وللصوت يخرج من الأنف، وكلها ضعيفة منخفضة. فإذا تأملنا صورته الأولى:

ونسمع للهندىَ في البيض رنّة   كرنّة أبكار زففن عرائسا

نشعر بنغمة خاصة في الصوت، فصوت العروس- عادة- خفيض مختلط، يبدو الحزن فيه لفراق الأهل والربع، كما يبدو فيه الفرح لبداية حياة جديدة مع أنيس، وكلاهما ورد لغة، وعلية فإن رنّة سيف عمرو تحمل المضمونين، لورودها أولاً في معرض الحديث عن معركة ونزال، وفيها ثنائية المنتصر والمهزوم والقوى والضعيف، ثم اقترانها ثانية برنّة عروس يوم زفافها، وفي كليهما يبدو الصوت خفيضاً مميزاً، كما تبدو في صورته:

لما وقعنا في التنازل خفخفت   مثل النعام مخافة للأشقر(٧٤)

أما مهلهل بن ربيعة فيجعل للسيف صليلاً، جاء ذلك في صورته الصوتية:

فولا الريح أسمع أهل حجر   صليل البيض يقرع بالذكور

ومفردات الصوت هنا كثيرة، منها: الريح، اسمع، صليل،يقرع، وكلها تكَون صورة تتداخل فيها الألوان المختلفة للصوت، استخدمها الشاعر في لوحته الحربية

الشبيهة بلوحة بشامة بن عمرو بن معاوية ابن الغدير حيث يقول:

ومن نسج داود موضونة　　ترى للقواضب فيها صليلا

ويأتي عنترة دائماً بالغريب،فهو يطرب لنغمة السيف، وفصاحته ونطقه، ثم يجعله بعد ذلك(يضحك، وينادى، ويبكي، ويصيح)، ويرسم الصور التالية:

تصيح الردينيّات في حجباتهم　　صياح العوالي في الثقاف المثقّبَ
يضحك السيف في يدى وينادى　　وله في بنان غيري نحيب(٧٥)

ولـم لايضحك سيفه وهو متأكد من انتصار حامله والضارب فيه، بينما يفتقد ذلك الانتصار إذا كان في يد غير يد عنترة، ولذا، يبكي وينتحب، ذلكم هو عنترة دائماً، فارس متميز يرسم صوراً متميزة، يبدو الصوت فيها ملوّنا بكل ألوان النغم، حتى وإن كان الموقف حزيناً.

ولقد سجل الشعراء الجاهليون أصوات القوس على اختلافها، فهى مرة هتوف وأخرى كتوم، وفي ثالثة تحنّ وترّن وتعول، ولها نئيم وأزمل وصوت، فقوس الشنفرى كثيرة الهتاف مزينة بالنقوش، ويرسمها فيقول:

هتوف من الملس المتون يزينها　　رصائع نيطت إليها ومحمل

ورغم أنه لم يحدد هنا متى تكون هتوفاً، إلاّ أنه في صورة صوتية أخرى يسمع حنينها إذا زلّ عنها السهم، وكأنها ثكلى تنوح، يقول:

إذا زلّ عنها السهم حنّت كأنها　　مرزّ أة ثكلى ترّن وتعول

والرنين عند عمرو بن كلثوم جاء مقروناً بالانقلاب، يقول:

عشوزنة إذا انقلبت أرنّت　　تشجّ قفا المثقف والجبينا

وعند الأعشى:

وكل مرنان له أزمَل　　وليّنٍ أكعُبُه حادِرِ(٧٦)

أما النابغة فيرسم صوت قوس الحب وليس الحرب، فيقول:

ولقد أصابت قلبه من حبها　　عن ظهر مرنان، بسهم مُصْرَدَ

وتذكر الخنساء صوت السهام، وتجعل لها(ولولة):

ونبعة ذات ارنان وولولة　　ومارن العود لاكزّ ولاعاد

والحنين والرنين للقوس واحد، وهو صوتها عند الإنباض، ويؤكد هذا المضمون

أوس بقوله:

كتوم طلاع الكفَّ لا دون ملئها   ولا عَجْسُها عن موضع الكَف أفضلا
إذا ماتعاطوها سمعت لصوتها   إذا أنبضوا عنها نئيما وأرملا

والصورة غريبة، إذ تجعل صوت القوس نئيما، والنئيم صوت البوم وصوت الأسد دون الزئير، وهو صوت ضعيف كالأنين كما تقول اللغة، وأما الأزمل فهو الصوت المختلط، واللفظان معا يوحيان بصوت خفيض غير واضح المعالم ولعلهما يتفقان في الدرجة مع لفظي الحنين والرنين بالنسبة للقوس، من حيث انخفاض الصوت المضغوط المكتوم كصوت المرأة الثكلي في حنينها ، وهو مضمون لمسناه فيما سبق عرضه من شعر الخنساء وصورها الصوتية الباكية.

ويرسم أوس صورة أخرى لصوت القوس، مستخدماً لفظ(نذير)، وقد قرنه بكلمة(أفكل) وهي الرعدة، وإرسال القوس- دون تحفظ- كما تقول الصورة، يفضي بنا إلى سماع صوت أعلى من الأصوات التي رسمتها الأبيات السالفة، وكأنّ الصوت يحدده الرامي بالقوس كيف يشاء، تبعًا لظروف الرمي، ودعنا نشاهد الصورة:

وصفراء من نبع كأنَّ نذيرها   إذا لم تخفضه عن الوحش أفكل(٧٧)

ولم يهمل الشاعر الجاهلي ذكر صوت دروع الحرب، فهي جزء من مفردات المعركة، وتبدو في ساحة الصراع بين سيف ورمح، وبين ضرب وطعن، مخشخشة لافتة نظر علقمة بن عبدة، مما دفعه إلى تدقيق السمع لتمييز صوت هذه الخشخشة الصادرة عن حركة فارس، أو وقع سيف، أو رمح، ويتبين فيما بعد أن صوتها على الفرسان كصوت خشخشة الحصاد اليابس حين تهب عليه الريح، ثم يأخذ ريشته ويرسم هذه الصورة:

تخشخش أبدان الحديد عليهم   ما خشخشت يبس الحصاد جنوب.

ويرى الأعشى رؤيته، فيرسم الصورة الصوتية لدرعه مستخدماً غير ذلك من ألوان قريبة الشبه منها:

له جرس كحفيف الحصاد   صادف بالليل ريحاً دبورا

وتوحي الصورتان بالصوت المتقطع،وإن لم يكن عاليا، ومثلهما أو قريب منهما صوت الأدم الذي أشار إليه الأعشى في هذه الصورة:

صبحناهم بنشاَب كفيت قعقع الأدما

ذلك لأن تلك الجلود- حين أصابها النشاب- قعقعت وصوّتت تحت وقعه، وقد استخدم عمرو بن معد يكرب اللون نفسه حين وصف صوت اللجام وهو يقع بعضه على بعض، يقول مشيرا إلى فروسيته:

لقعقعة اللجام برأس طرف أحبَ إلي من أن تنكحيني(٧٨)

وبرغم أن القعقعة- عامة- تكون عالية الرنين، إلاّ إنها في البيتين هنا تشعران بصوت خفيض نوعًا ما، لاقترانهما بالأدم، وصوت الآخير خفيض، علاوة على أن السياق يفضي إلى ذلك الانطباع.

إن هذه اللوحات الحربية للصوت- في تلك البيئة سجلّ يضم إحساس العربي بالصوت، ودقة تصويره بفنية فذة تفيض بالحياة والحركة. فإذا تركنا هذا اللون من اللوحات واتجهنا إلى مشاهدة لون آخر للصوت الإنساني نجد:

مجالس الطرب والشرب:

وتحتل رقعة واسعة من المعرض الجمالي، وينساب الصوت من خلالها رقيقًا محببًا إلى الآذان والقلوب، فيثير الإحساس وينقل دفقة المشاعر، فتتعالى الزفرات والآهات، وتتحرك العواطف وتتجسد الصور الغنائية كما تجسدت من قبل- أمامنا- أصوات البطولة والحياة الحربية التي تحمل- بين طياتها - ضمير الجماعة وقيمها في هذا المجتمع المولع بالفروسية والخاضع لظروف وأوضاع ومفاهيم معينة ترسم له توجّهه وانطلاقه.

ولوحات الأنس والطرب التي تعبر عن الإحساس الذاتي والوجداني للشاعر ترصد لصوت القيان ألوانه، فهو أبحَ، طبيعيًا، وأبحَ بفعل الشراب، وصدَاح مغرد تغريد الطيور أحيانًا، ورخيم أحيانًا أخرى، تنشد القينة مرة، وترتل أخرى، وتقلب الأوتار بكفها مرة ثالثة، وترجّع بصوتها فتلهب قلوب الندامى. ويشاركها الشَرْبُ الغناء بأصوات أنهكتها الخمر، فتبدو كصوت نوح حول جنازة لم ترفع كما يقول الحادرة. ويبدو العازفون من وراء ذلك كله بين حامل عود وضارب دف، ولاعب

على صنج أو بربط، وهكذا تتصاعد الأنغام، فيعلو صوت المزهر الأجش حينًا، ويجاوبه الدفّ الزجل حينًا أخر، والناى يبكي شجوه فيستجيب له موتّر تلاعبه مغنية. ونرهف أسماعنا فيأتينا صوت قينة منطلق من لوحة فنية لعبيد بن الأبرص وقد رسم فيها ملامح صوتها الذي بحّ من كثرة الشُرْب وهي تعزف على العود كما نرى:

ومسمعة قد أصحل الشرب صوتها   تأوى إلى أوتار أجوف محنوب

ويرسم عبد المسيح بن عسلة صورة لقينة أخرى تبدو في وضع آخر:

وسماع مدجنة تعلّلنا   حتى تؤوب تناوم العجم

وأما الأسود بن يعفر فيدقّق في سماعه، ويصف صوت القينة بهذه|الصورة التي تبدو فيها ملمّة بأساليب الصنعة إلمامًا جيدًا، فالصوت أبحّ رخيم، والأسلوب هو الترتيل، والغناء متقن:

تغنّيَة بَحّاء الغناء مجيدة   بصوت رخيم أو سماع مرتّل

ويصور بشر بن عمرو بن مرثد مجلسًا للغناء فيه أكثر من قينة تشترك في الغناء والعزف، فيقول:

فباتوا لنا ضيفًا وبتنا بنعمة   لنا مسمعات بالدفوف وسامر

ويشير الأعشى أيضًا إلى هؤلاء المسمعات العازفات ويرسم الأكَف وهي تقلّب الاوتار فيقول:

ومسمعتان وصنَاجة   قلّب الكفّ أوتارها

ثم يصف صوتها حين يشجّعها الشَرْبُ على الغناء- منسجمين- فتضرب بمزهرها، وتبدو على هذا النحو:

وصدوح إذا يهيّجها الشرب   ترقّت في مزهر مندوف

وكأني- هنا- بالأصوات مختلطة عالية، يبرز من خلالها صداح هذه المغنية، ووصف صوت المغنية باستخدام(الصداح) جاء عند أكثر من شاعر، ومنها ما قاله أسماء بن خارجة المخضرم:

وبه الصدى والعزف تحسبه   صدح القيان عزفن للشرب

ويصور غيره القيان عازفات بالدف في مجلس شراب:

إنّ فينا القيان يعزفن بالدفّ   لفتياننا وعيشًا رخيًا

ومثله حسان بن ثابت إذ يقول:

ظل حولي قيانه عازفات　　　مثل أدم كوانسٍ وعَوَاط

ولعل الأعشى أكثر من وصف هذه القينات في مجالس الأنس وهن يعزفن على آلات مختلفة، منها الدف والمزهر، وهو يدقق في وصف أصواتهن، لاسيما وأن علاقته بهن علاقة عميقة إذ كان يسمعهن في مجالس ممدوحيه، ويصفهن وصفًا دقيقًا، ومن ذلك قوله واصفا مجلس أنس:

بصبوح صافية وجذب كرينة　　　بموتَّر تأتاله ابهامها

وفي صورة أخرى يقول واصفا ثياب قينة ترجّع في صوتها:

ومستجيب تخال الصنج يسمعه　　　إذا ترجَّع فيه القينة الفضل

وصداح القينات يختلط بصوت الخلاخيل حينما يُقْرن الغناء بالرقص، فتبدو لوحة صوتية منَوعة ألألوان بين غناء ورقص وعزف بالعود، ورنة خلخال، ويرسم هذه اللوحة الملونة تميم بن أبيّ بن مقبل على النحو الآتي:

صدحت لنا جيداء يركض ساقها　　　عند التجار مجامع الخلخال
فضلاً ينازعها المحابض رجعها　　　بأحدلاصحل ولامصحال(٧٩)

والأصوات في الصورة متنوعة نسمع أنغامها في أوتار العود وغناء القينة ورنَة الخلخال لتكوّن في النهاية انسجاماً موسيقياً شائقًا.

ويتناول طرفة صوت قينة فيجد فيه ترديدًا وترجيعًا وتحزينًا وترقيقًا، وهي درجات صوتية تتلاعب في إبداعها هذه القينة التي تعرف صنعتها أحسن معرفة، يقول:

إذا نحن قلنا: أسمعينا، انبرت لنا　　　على رسلها مطروفة لم تشدَّد
إذا رجَعت في صوتها خلت صوتها　　　تجاوب أظآر على رُبَع ردى

ويشير الشعراء أحيانًا إلى الأصوات الموسيقية من خلال ذكر الغناء عامة أو ذكر العازفين أو ذكرهما معا دون تحديد صفة الصوت ودرجته، ومن ذلك قول الأعشى:

وشاهدنا الورد والياسمين　　　والمسمعات بقصَّابها(٨٠)

والقصاب هنا تضُمَّ الزامرين والمزامير، وتشير إلى أوتار العود غالبا، وقد ذكر المزمار أبو ذؤيب وسمَاه(موشيّ ثقيب) إذ يقول مصوراً أثر الشوق والأرق:

أرقت لذكره من غير نوب   كما يهتاج موشيَ ثقيب

ويأتي مزرّد بن ضرار بصورة طريفة، حين يرى أن صهيل فرسه مثل صوت مزامير، يقول:

أجشَ صريحيَ كأن صهيله   مزامير شرب جاوبتها جلاجل

أما ذو جدن الحميرى فيذكر عزف القيان دون الغناء في مجلس شراب:

لدى عزف القيان إذا انتشينا   وإذ نسقى من الخمر الرحيق

ويذكر زهير الغناء عامة من خلال لوحة أنس وانسجام:

يجرّون البرود وقد تمشّت   حميَا الكأس فيهم والغناء

أما برج بن مسهر الطائى فيشير إلى المغنيات في لوحة شراب دون توضيح صفة الغناء أو درجة الصوت، وإن كان ذكرهن يوحي بوجود غناء معين حتى وإن لم يشر إليه الشاعر صراحة:

وفينا مسمعات عند شرب   وغزلان يعدَ لها الحميم

وعند الأعشى:

ليأتينه منطق سائر   مستوثق للمسمع الآثر

ومادام هناك مسمعات ومسمعون، فلا بد أن يكون هناك غناء، ولعل حسان أبرز اللوحة بصورة أكثر تحديداً:

تغدو علىَ وندماني لمرفقه   نقضي اللذاذات من لهو واسماع

ثم يشير إلى الغناء عامة دون وصف، في معرض حديثه عن مجلس شراب:

نشربها صرفامزوجة   ثم نغنَي في بيوت الرخام

وفي كل لايبدو الصوت صراحة ولادرجته أو صفته، بل يلمس خلال عرض عام لهذه المجالس اللاهية التي لاتخلو من غناء وعزف. ومن الملاحظ أن وجود المغنيات أو المسمعات في معظم الصور الصوتية- وربما كلها- ملازم لمجلس أنس أو شراب، وفي أغلبها أيضاً تكون المغنية ضاربة على الأوتار وعازفة على آلة موسيقية معينة، ولعل أشهرها المزهر، وقد جاءت الصور هذه عند الأعشى بصورة واضحة منها قوله:

إذا قلت غنَي الشرب قامت بمزهر   يكاد إذا دارت له الكف ينطق (٨١)

فهي بالإضافة إلى إبداعها في الغناء مبدعة في ملاعبة المزهر بحيث نراه يكاد ينطق، وحتى في حالة الرثاء- رثاء النفس أحيانًا- نجد أن الشاعر الجاهلي حريص على الربط بين القيان المغنيات |ومزهرهِن خاصة، والآلات العازفة عامة، وكأنَ ذلك من مفردات تفوقها في هذا المجال، ودلالة على ضرورة إجادتها للعزف به لتكون قينة شرب لها حق الوجود والعمل في هذه المجالس المرحة، فلبيد يقول، في رثائه، مشيرًا إلى غشيان المتوفى دور الطرب والسماع:

وهاهو ذا أحيحة بن الجُلاَح أيضًا عندما شعر بأن أبا كرب تبع بن حسان قاتله، يوحي للقينة بغناء هذا البيت:

لتبكني قينة ومزهرها ولتبكني قهوة وشاربها

ولقد أشار عبدة بن الطيب إلى مستوى الشعر الذي كان يغنَي، فهو شعر مذهب وكأنه ضرب من النقوش تنشده وتغَرد به قينة طويلة العنق، تقطعَه بنغمات مؤداة أحسن أداء، وقد رسم لهذا كله صورة فنيَة تشير إلى مجلس شراب وشهرة الشعر المنشد:

صرفًا مزاجًا وأحيانًا يعلَلنا شعر كمذهبة السمَان محمول
تذرى حواشيه جيداء آنسة في صوتها لسماع الشرب ترتيل(٨٢)

والشاعر بهذا يحدد صفة الصوت هنا، فهو ترتيل يوحي بالضغط على بعض المقاطع وتقسيمها- مع الإطالة- تبعًا للنغمة والمضمون لتكون أكثر تأثيرًا وأجمل وقعًا. وحيث يشير إلى أن القينة أنشدته فغنتَه، فإنه يشير من خلال ذلك إلى أن الإنشاد كان منغمًا، وذكر صوت الإنشاد ورد عند عبدة أيضًا، بدلالة تفيد تقطيعه على شكل نغمات مطربة، ويؤكد ذلك الأخبار التي وردت عن الأعشي وتلقيبه بصناجة العرب، كناية عن إنشاده شعره بأسلوب غنائي منغمَ، وقد أشار إلى الإنشاد بقوله يصف ثورًا:

يصيخ للنبأة اسماعه اصاخة الناشد للمنشد

والإنشاد نوع من الغناء وإن كان أقل في الترددات الصوتية التي تبرز في الغناء المعروف.

وليست النساء وحدهن من كنَ يلجن هذه المجالس المرحة من خلال مهنة الغناء

والعزف، وتناول الأصوات المختلفة بمهارة واقتدار، بل كان من الرجال من نافس هؤلاء القيان في هذا المجال، وإن كانت الظاهرة النسائية أوسع انتشارًا كما يبدو في القاموس الشعري بالنسبة لهذا الجانب الفني عند عرب الجاهلية.

ومن الصور الصوتية التي تشير إلى المغنين من الرجال والعازفين. لوحة فنية رسمها الأعشي، وهي تقول:

ومغنَ كلما قيل له   أسمع الشرب، فغنّي وصدح
وثنى الكفَ على ذى عتب   يصل الصوت بذى زير أبحَ

واللوحة التي تجمع بين الشرْب والمغنين العازفين وآلاتهم الموسيقية تشير إلى رقيَ فني في الغناء والألحان فالغناء متنوع الأداء والأصوات، والآلات الموسيقية تحتاج إلى دراية في التوقيع عليها، وهي دراية يبدو أن الأعشى أعجب بها، فرسم لها هذه الألفاظ الصوتية العذبة بموسيقاها العذبة الراقصة، التي تجعل غناء هذه الصور الشعرية للأعشى وغيره ممن سار على منواله تنساب انسيابًا رقيقًا فيه ترديد وترجيع وخفة وجرس مرقص. والأعشي من الذين كان يأسرهم جمال الصوت وعذوبة اللحن، ولهذا كثر تصويره لهذا الغناء وآلات الطرب والعازفين والمسمعات، فهاهو ذا يصور كيف أن المغني يظل يصدح طوال ليلته حتى يغيب صوته أو يختفي فيكمل ليلته بالعزف، فإذا فني صوت المسمع وتراخي الصنج عن إكمال جلسة الأنس، أكمل الألوان الصوتية مغنَ آخر في الصورة الفنية التي بدت على النحو التالي:

وإذا المسمع أفنى صوته   عزف الصنج فنادى صوت ون
وإذا ماغضَ من صوتيهما   وأطاع اللحن، غنّانا مغنَ

والصنج هو الدفَ عند العرب، فإذا كان ذا أوتار فدخيل تختص به العجم، وهو غالبًا يكون من الآلات الوترية، وقد ورد أكثر من مرة عند الأعشي كما في قوله:

ومستجيبِ تخال الصنج يسمعه   إذا ترجَع فيه القينة الفضل

أما عند ساعدة بن جؤية، فقد حمل المغنّي لقب(صنّاجة)، ويعرض ساعدة في صورته العازف المغني في مجلس يجمعه بمدمن أخذ الشراب منه كل مأخذ، بحيث جعلته النشوة يترنّم كما يفعل المغني ويغرّد في غنائه، والشاعر في هذه الصورة يرصد لصفة الصوت الذي يبدو في اللوحة على النحو الآتي:

وعاودني ديني فبتَ كأنما   خلال ضلوع الصدر شرع ممدَد
بأوب يدى صناجة عند مدمن   غويَ إذا ما ينتشي يتغرَد(٨٣)

ولقد جاء ذكر التغريد- وصفا لصوت المغني أيضاً- عند امرئ القيس:

يغرَد بالأسحار في كل سدفة   تغرد ميَاح الندامي المطرَب

وقريب من هذا صورة رسمها لبيد لحمار وحشي يشبَه فيها صوته بصوت المنتشي، يقول:

يطرَب آناء النهار كأنه   غويَ سقاه في التجار نديم

ولصوت الشارب نغمة ذات تردَد بطيء تفرضه حالة السكر وارتخاء أعضاء النطق، وفي هذه الحالة يكون الصوت خفيضاً نوعًا ما، غليظًا لأن ارتخاء الأحبال الصوتية كارتخاء الأوتار في الآلة الموسيقية، ومنهما معًا يصدر الصوت الخفيض الغليظ، ولقد أتى الطفيل الغنوي بصورة دقيقة لوصف هذا الصوت من خلال تشبيه غناء الحمام به، وهو غناء متقطع خفيض يتراوح بين الشدة والرخاوة تبعًا للاهتزازات العضوية التي يحدثها مرور كميات متفاوتة من الهواء، وهي التي تحدد النغمة أو الجرس الموسيقي الصادر من الحمام والسكران على حدّ سواء، يقول الطفيل في اللون الصوتي للمنتشي:

يغنَي الحمام فوقها كل شارق   غناء السكارى في عريشٍ مظلَل(٨٤)

وصوت المنتشي رصده أكثر من شاعر رسم مجالس الأنس والشراب، وإن كان بعضهم أعطاه صفة البكاء، فلبيد يرى سحيل الثور الوحشي شكوى أو بكاء شارب:

كأن سحيله شكوى رئيس   يحاذر من سرايا واغتيال
تبكَي شارب أسْرت عليه   عتيق البابلية في القلال

ويسمع الحادرة صوت رفاق الشراب، فيراه رؤية لبيد، ويرسم الصورة:

متبطحين على الكنيف كأنهم   يبكون حول جنازة لم ترفع

وأبو ذؤيب يسمع صوتًا مشابهًا يجعله نشيجًا:

ضفادعه غرقى رواء كأنها   قيان شروب رجعهنَ نشيج

ويرسم الأعشي صورة أخرى لأحد الشرب وقد أخذه الغناء، وإن لم يعطه صفة البكاء، يقول:

وطلاء خسروانيَ إذا   ذاقه الشيخ تغنّي وارجحنَ(٨٥)

ويشير هذا التشكيل إلى حالة المنتشي وترنحه في مشيه وغنائه، ومن ثم يكون صوته بين الشدة والرخاوة، وإن كان يميل إلى الرخاوة أكثر. ومن الجدير بالذكر هنا أن الوترين الصوتيين ينطبقان- عند إصدار النغمة الموسيقية- انطباقاً جزئياً بحيث يسمح للهواء المندفع من خلالهما أن يفتحهما ويغلقهما بسرعة وانتظام، ومن ثم ينتج ما يعرف بذبذبة الأوتار الصوتية، وهي ذبذبة تحدث نغمة تختلف من حيث الدرجة والشدة، ومن هنا يبدو صوت المنتشي رخيا أكثر من غيره، وهكذا تتحدد الأصوات الغنائية، فيكون الصوت الأجش أو المطرب أو المغردَ أو الصادح أو المرتل، كما رأينا فيما سبق من لوحات فنية.

وحديثنا عن الصور الصوتية في مجالس الغناء يقودنا إلى الحديث عن الآلات الموسيقية التي كانت تستخدم في هذه المجالس، وقد شغف الشاعر الجاهلي بوصفها كما شغف المجتمع الجاهلي بالعزف عليها وسماع نغماتها العذبة، وتلك النغمات التي كانت تستخف الحليم، خاصة إذا كان ذلك في مجلس شراب وأنس يجعلهم يتغردون نشوة وطربا.

ورسم هذه الآلات يستجلي الرؤية الشعرية لهؤلاء في هذا المضمار، فالآلة الموسيقية عندهم حنون تصدر الصوت فتسعد وتشجي معًا، والطنابير حسنة الأصوات، والبرابط مبحوحة، والصنج يبكي، والمزهر أجشّ، والصوت الأجشّ- كما يقول الخليل بن أحمد- هو صوت من الرأس يخرج من الخياشيم فيه غلظة وبحة، وإطلاقه على صوت المزهر أحيانًا يحدد صفته على نحو مشابه.

وهكذا يميزّ الشاعر بين أنواع النغمات والجرس الموسيقي الذي تختلف فيه الاهتزازات من آلة لأخرى- تلك الاهتزازات التي تكوّن الألوان الموسيقية المختلفة والأصوات المتباينة أو المتشابهة تبعًا لتكوين ووضع الآلة نفسها.

وامرؤ القيس والأعشي من أكثر الشعراء ذكرًا لهذه الآلات، ومن الصور الفنية التي رسمها امرؤ القيس لصوت مزهر تعزف عليه القينة المغنية ، قوله:

لها مزهر يعلو الخميس بصوته   أجشّ إذا ما حركته اليدان(٨٦)

ويشير الأعشى إلى صوت المزهر من خلال ذكر العزف عليه، وقد استخدم

اللفظ(مندوف) صفة للمزهر، يقول:

وصدوح إذا يهيَّجها الشرب   ترقَّت في مزهر مندوف

ومثلها لوحة سلميّ بن ربيعة واصفًا أنواع لذاذاته، ومشيرًا إلى صوت المزهر وصفته من خلال الصورة الفنية الآتية:

والبيض يرفلن كالدمى   في الريط والمذهب المصون
والكثر والخفض آمنا   ومشرع المزهر الحنون

وفي لوحة مشابهة، يقول الأعشي:

ومزهرنا مُعْمَل دائم   فأى الثلاثة أزري بها

ومادام المزهر معملاً، فإن صوته يتردد في الأنحاء لاينقطع، وإن لم يشر إلى وصفه بصورة محددة، بينما نراه في تشكيل آخر يرسمه ناطقًا، ولعلها إشارة إلى إبداع العازفة عليه وإتقانها إلى درجة أنها تنطقه، فيأسر نطقه الأعشي ويسجل افتتانه بهذا العزف العذب، فيقول:

إذا قلت غنَّي الشرب قامت بمزهر   يكاد إذا دارت له الكَف ينطق(٨٧)

ولمزهر علقمة الفحل صوت رنم مطرب:

قد أشهد الشرب فيهم مزهررنم   والقوم تصرعهم صهباء خرطوم

أما مزهر لبيد فصداَّح، وبهذا ذكر صفة صوته بقوله:

وقينة ومزهر صداَح

والمزهر في كل هذه الصور: أجش، حنون، رنم، معمل، مندوف، وبعض هذه الصفات تأتي مع صوت الإنسان، وكان المبدع الجاهلي كان يرى تشابهًا في الصوت بين هذين الطرفين، في أوضاع متشابهة يبدو الصوت فيها واحدًا وإن اختلف المصدر.

أما البرابط والصنوج، فقد أكثر الأعشي من ذكرها بسبب تردّده على مجالس الغناء، يقول في إحدى تشكيلاته الفنية:

وبربطنا دائم معمل   فقد كاد يغلب أسكارها

والشطر الأول من البيت شبيه- من حيث الألفاظ- بالبيت الذي سبق ذكره للشاعر،، مع اختلاف في تقديم(معمل) على(دائم)، واستبدال بربط بمزهر،

واختلاف الشطر الثاني. وله أيضاً:

وطنابير حسان صوتها　　عند صنج كلما مسّ أرنَ(٨٨)

وفي صورة ثالثة يقرن بين الصنج والوّن، يقول:

وإذا المسمع أفنى صوته　　عزف الصنج، فنادى صوت ونّ

والصنج والبربط والطنبور آلات وترية أيضاً، أولع الأعشى بأصواتها، ولذا فهو لايفتأ يذكرها ويصفها ويجمع بينها كما يجمع بينها مجلس الطرب الذي كان يغشاه، فهو في هذه الصورة يجمع بين الونّ والصنج والبربط وغيرها من آلات طرب وعزف، ولعل بعضها فارسي الأصل كما يبدو من أسمائها، يقول:

ومُسْتُقُ سينين، وونّ وبربط　　يجاوبه صنج إذا ما ترنمَا

والشاعر هنا يحدد صوت البربط ونغمته من خلال(ترنم)، وبه يشير إلى صوت الصنج أيضاً، وإذا كان الترنمّ والترنيم والرنيم تطريب الصوت وحسنه، فإنه بهذا يحدد صفة الصوت الذي يختلف عنه في صورة فنية أخرى له أيضاً، إذ يسمعه فيها بكاءً وشجواً، وهاهو ذا يقرنه بالناي أيضاً، فيقول:

والناى نَرْمٍ وبربط ذي بحّةَ　　والصنج يبكي شجوه أن يوضعا

فالبربط أبحّ، والصنج يبكي خوفًا من أن يوضع فلا يعزف به.

أما العود فقد جاء من خلال ذكر صفاته عند الأعشي أيضاً، يقول في صورة صوتية:

ومستجيب تخال الصنج يسمعه　　إذا ترجَع فيه القينة الفضل

وترجيع القينة في المستجيب- وهو العود يشير إلى ترديد النغمة نفسها أكثر من مرة، كما يشير إلى صوت وغناء القينة بترنم، أما في صورة فنية أخرى فيرسم صوت العود على النحو التالي:

بصبوح صافية وجذب كرينة　　بموتّر تأتاله إبهامها

ولعله أيضاً يشير إلى العود بقوله:

ومسمعتان وصناجة　　تقلّب بالكف أوتارها(٨٩)

كما يحتمل أيضاً أن يكون عبيد بن الأبرص قد ذكره أو قصده حين قال:

ومسمعة قد أصحل الشرب صوتها　　تأوى إلى أوتار أجوف محنوب

والمحنوب هو المحدودب المقوّس، واقتران المحنوب بالأجوف والأوتار يوحي بشدة بأن المقصود هو العود.

ولقد ورد ذكر الآلات الموسيقية في معرض ديني، ومنها الناقوس، وأغلبها يشير إلى موقف ديني عند النصارى خاصة، وفي هذا يسهم الأعشي أيضاً في عرض لوحته الصوتية الدينية هذه:

فإني ورب الساجدين عشيّة   وما صك ناقوس النصارى أبيلُها

وفي صورة أخرى يقول المرقش الأكبر:

وتسمع تزقاء من اليوم حولنا   كما ضربت بعد الهدوَ النواقس(٩٠)

ولايكون هذا إلا من قبل الرهبان الذين يقومون بضرب النواقيس في هدأة الليل وقريباً من بزوغ الصباح إيذانا بالصلاة عندهم، ويؤكد هذا ماشكله الأعشي لمعاقرته الخمر حتى مطلع الفجر، حيث يدق الرهبان النواقيس للصلاة، يقول في تشكيله هذا:

وكأس كعين الديك باكرت جدّها   بفتيان صدق والنواقيس تضرب

ويفتخر لبيد بقومه، ويذكر النواقيس فيقول:

فصدَهم منطق الدجاج عن العهد وضرب الناقوس فاجتنبا

أما الصور الصوتية التي تذكر فيها الآلات الموسيقية التي يستخدمها اليهود في سلوكياتهم الدينية، فإن الحارث بن عبّاد رسم بعضها في لوحته هذه:

فكأن اليهود في يوم عيد   ضرَبت فيه روقشاً وطبولا

أما المزامير، فقد جاءت من خلال(قصب وقاصب)، وقد حمل بعضها الملمح الديني كما هو الحال عند عدي بن زيد إذ يقول، ذاكراً أحد الرهبان في صنعاء:

يأنس فيها صوت النُهَام إذا   جاوبها بالعشيَ قاصبها(٩١)

وعند لبيد في صورة أخرى:

يرجَع في الصوى بمهضمات   يجبن الصدر من قصب العوالي

وقد أشير إلى المزامير من خلال صوتها(زمير أو زمر) وقد جمع الشاعر بين الزمير والدف، يقول عدّى بن زيد واصفاً صوت المطر المصحوب بالرعد:

زجل عجزه يجاوبه دفَ   لخوان مأدوبة وزمير

كما يشار إلى المزامير من خلال صفاتها، يقول أبو ذؤيب:

أرقت لذكره من غير نوب   كما يهتاج موشىً ثقيب

والمعقرَ بن أوس بن حمار البارقي يذكر صوت الدفوف من خلال الإشارة إلى المسمعات، ويعني بها- هنا- العازفات، يقول:

فباتوا لنا ضيفًا وبتنا بنعمة   لنا مسمعات بالدفوف وسامر

وهناك صور صوتية تتصل- أحيانًا برجال الدين، فربيعة بن مقروم يصف صوت راهب يقوم ليله مصليًا داعيًا يبدو في اللوحة الفنية على الشكل التالي:

جأر ساعات النيام لربه   حتى تخدّد لحمه متشمعل(٩٢)

ويصور عدي بن زيد الصوت نفسه قائلاً:

إنني والله فاقبل حلفي   لأبيل كلما صلّى جار

والجأر رفع الصوت مع الدعاء والاستغاثة، وإن كان الدعاء- عادة- بصوت خفيض، إلا أن الاستغاثة عند الشدة تدعو إلى رفع الصوت أحيانًا، مع أن الإيحاء هنا يقضى بأن يكون الصوت خفيضاً نوعًا ما، خاصة وأن البيت الذي بليه يساعد على ذلك الإيحاء، فالراهب ترتعد أحشاؤه خشية من الله، والصوت الخفيض في هذه الحالة أكثر واقعية، يقول عدّى:

مرعد أحشاؤه في هيكل   حسن لمّته وافي الشعر

وقد وردت صيغة التصغير من(أبيل) عند الأعشى، إذ يقول:

وما أبيليَ على هيكل   بناه وصلبَ فيه وصارا
يراوح من صلوات المليك   طورًا سجودًا وطورًا جؤارا

وقد يكون الصوت(هزجًا)، والهزج- في الأصل- أنغام خفيفة راقصة تستخف الحليم، وقد لوّن الأعشى به صورته الفنية حينما سمع صوت مجوسي يسقي الخمر في بيت عبادة، يقول:

ونظل تجرى بيننا   ومفدَم يسقي بها
هزج عليه التومتا   ن، إذا نشاء عدا بها

وفي صورة أخرى يشير إلى صوت حارس الخمر- وعادة مايكون من رجال الدين اليهود أو النصارى- وهو يصلّى ويزمزم، والزمزمة هنا صوت يصدر من المجوس في صلاتهم عادة، يقول الأعشي:

لها حارس ما يبرح الدهر بيتها إذا بحت صلى عليها وزمزما

ولاشك في أن الصلاة تحمل معنى الدعاء، وهو- على كل حال- صوت سواء أكان خفيضًا أم عاليًا، ويؤكد هذا الأعشى في صورته:

وصهباء طاف يهوديّها وأبرزها وعليها خُتُم
وقابلها الريح في دنّها وصلى على دنّها وارتسم[٩٣]

ومثله التسبيح والابتهال والتهليل، وكلها تصدر من المتعبّد تضرعًا ودعاءً وتقديسًا، وقد جاءت في الشعر الجاهلي في معرض الحديث عن الأصنام عامة، وهذا مانجده عند ربيع بن ضبع الفزاري ذاكرًا صنم الأقيصر في الشام والغناء الديني حوله، ويقسم قائلاً:

فإنني والذي نغْم الأنام له حول الأقيصر تسبيح وتهليل

وقد يؤكد هذا الاقتران ماقاله ضرار بن الأزور حين قدم على النبي وقد أسلم:

خلعت القداح وعزف القيا ن والخمر تصلية وابتهالا

وقريب منه الصورة التي رسمها الأعشى ذاكرًا الابتهال:

لاتقعدنّ، وقد أكلتها حطبا تعوذ من شرها يومًا وتبتهل

◆ يتبع في العدد القادم ◆

الهوامش والمراجع

١-فن تربية الصوت وعلم التجويد، عطيات عبد الخالق خليل وناهد أحمد حافظ، ص/١٠، الأنجلو المصرية.
٢-كتاب الطبيعة والكيمياء/ ٢٠/ سلسلة كتاب المعرفة، بيروت ١٩٨٧.
٣- الطاقة الشمسية، محمود سليم عودة/٤٧/ دار النهار للنشر، بيروت١٩٧٩.
٤- فن تربية الصوت/ ١٥، ٢٨، ٢٩.
٥- المرجع السابق/ ٦٢، ٦٧.
٦- الطبيعة والكيمياء/ ٢٠، ٢١، وكتاب: الصوت، ألكسندر أفرون/ ١٣، ١٤، ١٦، ١٩، ٢١، ٣٣، ٣٤، ٤٣، ٦٠، ترجمة محمد عز الدين فؤاد، مراجعة علي شعيب، دار الكرنك ١٩٦٢، ثم"الصوت، أفرون" ص / ٦٥، ٦٦.

٧ – انظر كتاب "الاتقان في علوم القرآن" جلال الدين السيوطي، جـ/١/٩٤ ومابعدها المكتبة الثقافية بيروت.

٨ – لسان العرب، ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري، جـ ١/١٥٦، ٢٧٥، ٢٧٦، ٣٢٠، ٣٥٦، جـ ٢/٢، ٩، ٤٥، ٢٥٢، ٢٦١، ٢٧٦، ٢٨٩، ٢٩٤، ٣٣٦، ٣٦١، ٤٣١، ٤٨٠، ج ٣/١٠٦، ١٢٩، ١٣٥، ١٣٧، ١٤٣، ٢٠٠، ٢٠٩، ٢١٣، ٢٢٦، ٣٠١، ٣٠٥، ٤٦١، ٤٦٦، جـ٤/٤٢، ١٥٢، ١٦٠، ٢٠١، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٤٤، جـ٥/١٨١، ١٩٥، ٣٤٥، ٣٩٩، ٤٠٢، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤١٥، جـ٦/١٩، ١٣٠، ١٧٥، ٢٣٢، جـ٧/٥٥، ٦١، ٩٨، ١١٩، ١٢١، ١٧٠، ٢٢٠، ٢٢٢، ٢٦٨، ٢٨٨، ٢٩١، ٣٣٤، ٣٤٩، جـ٨/١٣٢، ١٤١، ١٦١، ١٦٥، ١٨٦، جـ٩/٣، ٤، ١٩، ١٢٦، ١٢٤، ١٥٠، ١٦٨، ١٨٠، ٢٣٧، ٤٧٢، جـ١٠/١٣، ٢٦، ١٣٥، ١٥٩، ٢١٧، ٢٢٧، ٢٩٧، ٤٢٩، جـ١١/١٤٩، ٢٥٩، ٣٠٣، جـ١٢/٥٩، ٦٦، ٦٩، ٢٣١، ٢٣٩، ٢٤٧.٣٤٢، ٣٤٥، جـ١٣/١٩، ٣٨، ٢٨١، ٣٢١، ٣٢٩، ٤٠١، ٤٠٥، ٤١٠، ٥١٠، جـ١٤/٩٠، ١٧١، ٢٢٥،، ٢٢٩، ٢٦٣، ٣١٧، جـ١٥/٥١، ٩٦، ١٢٩، ١٦٥، ٢١١، ٣٤٠، ٤١٨، جـ١٦/١٧، ٤٤، ٩١، ١٠٦، ٧٤، ١٦٨، ٢٨٥، جـ١٧/٣، ٤٧، ٤١، ٢٦٣، ٣٤٥، ٣٦٥، جـ١٨/٨٨، ٢٨١، ٣٠٧، جـ١٩/٤٥، ٧٦، ١٥٠، ١٦٩، ١٨٦، ٣٤٢، ٣٧١، ٣٧٦، جـ٢٠/١١٦، ١٧٩، ٢٠٧، ٢٣٦، ٢٥٣، ٢٧٧، طبعة مصورة عن طبعة بولاق، الدار المصرية للتأليف والترجمة.

٩ – البقرة، الآيات/ ٩٣، ٧٥، ١١٣، ١١٨، ١٢٦، ١٨٦، ٢١١، ٢١٩.

١٠– النساء/ الآيات على التوالي/ ٩٦، ٤٢، ١٤٠.

١١– المائدة/ ٥٨، الانفال/ ٣٥.

١٢– هود/ ٤٥، ٧١ يوسف/ ١٦.

١٣– إبراهيم/ ٢٢.

١٤– طه / ١٨.

١٥– الأنبياء / ٣، ٨٩، ١١٠.

١٦– القصص / ١٨، فاطر / ٣٧.

١٧– يسً / ٤٣.

١٨– الحجرات / ٢، ٣.

١٩– ق / ٤١.

٢٠– الذاريات / ٢٩.

٢١– القلم / ٢٣، المنافقون / ٤.

٢٢– هود / ٦٧، المؤمنون / ٤١، يسً / ٢٩، ٥٣.

٢٣- ق/ ٤٢، النازعات/ ١٣.

٢٤- الأعراف/ ١٤٨، لقمان/ ١٩.

٢٥- البقرة/ ١٩، الرعد/ ١٣.

٢٦- آل عمران/ ١١٧، القمر/ ١٩.

٢٧- الأنبياء/ ١٠٢، الفرقان/ ١٢.

٢٨- هود/ ١٠٦.

٢٩- ديوان أوس بن حجر/ ٧٣، ط. ثالثة، بيروت ١٩٧٩، والنصْيّ هو مابين الرأس والكاهل من العنق كدّحته عضته، منسف الحمار فمه، والنسف هو العض.

٣٠- المفضليات، لأبي العباس المفضل بن محمد الضبي/ ٨٧٢، ٨٦٥، بيروت ١٩٢٠.

٣١- شعراء النصرانية في الجاهلية، جمع لويس شيخو، جـ٣/٤٠٢، المطبعة النموذجية ١٩٨٢.

٣٢- المفضليات/ ٨٠١، شعراء النصرانية/ جـ٣/٤٣١.

٣٣- ديوان النابغة الذبياني/ ١٧٢، تحقيق فوزي عطوي، بيروت ١٩٦٩.

٣٤- شعراء النصرانية/جـ٣/٤٣١، شرح ديوان امرئ القيس، حسن السندوبي/١١٦، ط. - رابعة، مصر ١٩٥٩.

٣٥- شرح ديوان الخنساء/ ١٣، ٣٨، ٧٦، دار التراث بيروت ١٩٦٨.

٣٦- ديوان النابغة/ ١٢٢، ٢٠١، المفضليات/ ٧.

٣٧- شرح ديوان الخنساء/ ٤٦، المفضليات/ ٨٢٥، شعراء النصرانية/جـ٤/٤٨٩.

٣٨- ديوان زهير بن أبي سلمي/ ٣١، دار بيروت ١٩٨٢.

٣٩ - شعر وأيام العرب، عفيف عبد الرحمن/ ٣١٠، ٣١١، ط. أولى، بيروت ١٩٨٤.

٤٠- شعراء النصرانية/ جـ٣/٢٨٠، المفضليات ٥٤٢.

٤١- شعراء النصرانية/ جـ٢/١٤٣، ديوان لبيد بن ربيعة/ ١٤٦، دار صادر، بيروت.

٤٢- ديوان دريد بن الصمة/ ٦١، دار قتيبة، ١٩٨١، الشعر وأيام العرب/ ٢٣٩.

٤٣ - شرح ديوان الخنساء/ ٧، ديوان عنترة بن شداد/ ٤٧، ط. أولى، بيروت ١٩٦٨.

٤٤- ديوان أوس/ ٣١، المفضليات/ ٦٠٥، ديوان لبيد/ ١٩٠.

٤٥ - جمهرة أشعار العرب، لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي/ ٢٠٨، دار صادر، بيروت.

٤٦ - الشعر وأيام العرب/ ٣١٠، الأصمعيات، اختيار أبي سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك/ ١٨٩، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط. رابعة، دار المعارف، مصر.

٤٧- ديوان النابغة/ ٥٧، الشعر وأيام العرب/ ١٥٨، المفضليات/ ٢١.

٤٨ - الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، على البطل/ ٨٨، ط. ثانية

١٩٨١، ديوان عنترة/ ٧٩، ١١٠، ١٩٦.

٤٩- ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدى/ ١١٠، ١١٣، ط. ثانية، دمشق ١٩٨٢.

٥٠- الشعر وأيام العرب/ ٣٠٤، ديوان لبيد/ ٢٩، المفضليات / ٦٢٦.

٥١ - ديوان عامر بن الطفيل / ٦٢، بيروت ١٩٧٩، شعر الحرب في أدب العرب، زكي المحاسني/ ٤٢، ط. ثانية، دار المعارف بمصر.

٥٢ -د يوان عنترة/ ١٧، الأصمعيات/ ١٤٠.

٥٣- ديوان عنترة / ١٧، ٤٩، ١٨٧، ٦٢، ١٥٧، ديوان عمرو بن معد يكرب/ ٦٧، ديوان لبيد/ ٤١، ٥٠، ٧٩، ٩٠.

٥٤ - ديوان طرفة بن العبد/ ١٣، بيروت، ديوان عامر / ٩٢ ، ٩٥، ١٠٠.

٥٥-ديوان عنترة/ ٣١، ٦٧، ١٥٨، ديوان عمرو/ ١٦١، ديوان لبيد/ ٢٩.

٥٦- القان والغناء في العصر الجاهلي/ ناصر الدين الأسد/ ١٥٣، ط. ثانية، دار المعارف بمصر ١٩٦٨، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، مصطفى الشورى/ ١٩٦، ١٩١، الدار الجامعية للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٣.

٥٧ -شرح ديوان أمية بن أبي الصلت/ ٢٤، قدم له سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكاتب، دار مكتبة الحياة، بيروت.

٥٨ -شرح ديوان الخنساء/ ١١، ٢٥، ٧٧، ٩٠، ٨٩، ١٠٨، ١٣٤.

٥٩ -ديوان عبيد بن الأبرص/ ٣٦/٤٨، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٣، ديوان عنترة/ ٢٨.

٦٠ -لأصمعيات/ ٢٠٢، شعراء النصرانية/جـ٢/٢٠٤، جـ٣/٢٤٧، ٢٨٠.

٦١ -المفضليات/ ٨٢٥، ديوان أوس/٦، شعر الرثاء/ ١٩٦، لامية العرب/ ٢٠، مكتبة الحياة، بيروت ١٩٧٤.

٦٢ -الشعر وأيام العرب/ ٤٠١، الأصمعيات/ ١٩٠.

٦٣ -المفضليات/ ١٣، ديوان عامر بن الطفيل/ ٩٥، ديوان عبيد/ ٤٣، ديوان عنترة / ٦٢.

٦٤ -الأصمعيات/ ١٨٩، شعراء النصرانية/جـ٥/٧٧٨.

٦٥ -ديوان عامر / ٣٤، ديوان لبيد/ ١٤٤، المفضليات/ ٤٧.

٦٦ -القيان / ١٠٨، ٢٠٧، ديوان أوس / ١١٤، ديوان عمرو/ ٧٧.

٦٧ -ديوان عنترة/ ٧٩، ديوان عمرو / ١٠٨.

٦٨ -ديوان الأعشى/ ١٦٥، بيروت ١٩٨٣، شرح ديوان الخنساء / ١٠٦.

٦٩ -شعراء النصرانية/ جـ ١/٤١، جـ٥/٦٣٤، ديوان عنترة/ ١٨، ٦٢.

٧٠ -ديوان عبيد/ ٢٩، ٣٠، المفضليات/ ٣٢٩.

٧١ -ديوان أوس/ ٣٠، يوان عنترة/ ١٦، شعراء النصرانية/ جـ٥ /٧٨١.

٧٢ -المفضليات/ ٥١٠، ديوان النابغة/ ٥٢، ديوان عنترة/ ١٠٧، ٢٤.

٧٣ -المفضليات/ ٥١٠، شعراء النصرانية/ جـ١/١١٨، ديوان عنترة/ ١٥٧.

٧٤ -ديوان الأعشي/ ١٩، شعراء النصرانية/جـ٢/١٤٦، ديوان عمرو / ١٢٧، ١٢٠.

٧٥ -الأصمعيات/ ١٥٥، المفضليات/ ٨٩، ديوان عنترة/ ٩٧، ١٩٦.

٧٦ -لامية العرب/ ٥٣، شرح المعلقات السبع، اختيار القاضي الحسين بن أحمد الزوزني/ ١٢٥، مكتبة الحياة، بيروت، ديوان الأعشى/ ٩٦.

٧٧ -ديوان النابغة/ ١٤٤، شرح ديوان الخنساء/ ١٨، ديوان أوس/ ٨٩، ٩٦.

٧٨-أشعار الشعراء الستة الجاهليين، اختيار الأعلم الشنتمري/ ١٤٧، يوسف بن سليمان، ط. أولى، دار الفكر ١٩٨٥/ شعراء النصرانية/جـ٣/٣٨٨، ديوان الأعشى / ١٩٥، ديوان عمرو / ١٨١.

٧٩ -ديوان عبيد/ ٣٧، شعراء النصرانية/جـ٢/٢٥٤، جـ٤/٤٨٤، القيان/ ٢٧، ٢٦، ٢٨، ٤٧، ٦٦، ٦٧، الأصمعيات/ ٤٨.

٨٠ -ديوان طرفة بن العبد/ ٣١، بيروت لبنان، ديوان الأعشى/ ٢٥.

٨١ - القيان/ ١٠٨، ١٠٦، ١١٠، ١٦٦، ١٧٤، ١٧٣، ديوان الأعشى ٩٤، ١١٨.

٨٢ -ديوان لبيد/ ٤٢، القيان /٧٧ المفضليات / ٧٨٧.

٨٣- شعراء النصرانية / جـ٣/ ٤٠٢، القيان/ ٢٤٣، ٦٦، ١١١.

٨٤ -أشعار الشعراء / ٥٥، ديوان لبيد/ ١٨٢، ديوان الطفيل الغنوى/ ١٥، تحقيق محمد عبد القادر أحمد دار الكتاب الجديد، ط. أولى، ١٩٦٨.

٨٥ - ديوان لبيد/ ١٠٧، المفضليات/ ٦٠، القيان/ ١١٠، ٢٤٣.

٨٦ -انظر: كتاب علم الأصوات، كمال بشر/ ٦٨، دار المعارف بمصر ١٩٨٦، امرؤ القيس، حياته وشعره الطاهر أحمد مكي/ ١٦٩، ط. رابعة ، القاهرة ١٩٧٩.

٨٧ -القيان / ٢٧، ١٦٥، ديوان الأعشي/ ٢٥، ١١٨.

٨٨ -القيان/ ١٧٠، ١٠٧، ١٠٨، ٢٤٣، ديوان لبيد / ٤٢.

٨٩-ديوان الأعشى/ ١٨٦، القيان/ ٢٤٤، ٦٦، كرينة قينة، ٢٧.

٩٠ -ديوان عبيد/ ٣٧، ديوان الأعشى/ ١٣٥، الأبيل الراهب، المفضليات / ٤٦٥.

٩١ -ديوان الأعشى/١١، ديوان لبيد/٢٠، شعراء النصرانية/جـ٣/٢٧٩، جـ٤/٤٥٧.

٩٢ -ديوان لبيد/ ١٠٩، شعراء النصرانية/جـ٤/٤٥٥، القيان/ ١٠٨. ٢٦، ١٣٦، والمتشمعل المستخف طرباً.

٩٣ - شعراء النصرانية / جـ/ ٤/ ٤٥٣ ، ديوان الأعشى / ٨٤ ، ١٨ ، ١٨٦ ، والمقدَّم رجل الدين المجوسي الذي يغطي فمه تعبداً في بعض شعائره / ١٩٦ .